يوسف الشارونى

# القصة تطوراً وتمرداً



# القِصَّةُ




- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

◆

يوسف الشارونى

# القصة

## تطوراً وتمرداً

لكتاب : القصة تطوراً وتمرداً

لكاتب : يوسف الشاروني

لناشر : مركز الحضارة العربية

لطبعة العربية الثانية : القاهرة ٢٠٠١

قم الإيداع : ٢٨٠٥/ ٢٠٠٠
لترقيم الدولى: I.S.B.N.977-291-304-6

لغلاف : على عمر الرميص
بوافيك : ناهد عبد الفتاح

لإخراج الفنى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
صحيح : زكريا منتصر
كمال عبد الرسول

## مقدمة الطبعة الأولى

## هذه الدرسات

كُتبت هذه الدراسات الثلاث على فترات مختلفة، لكنها طالبتنى بحق الأخوة التى تجمع بينها - فهى تنتمى كلها إلى فن القصة - أن أضمها معا فى كتاب بعد أن أقنعتنى أن لها حياتين: حياة وكل منها على انفراد، وحياة أخرى وهى تتجاور مع أخوات لها، فتساند كل دراسة منها شقيقتها فيما تلقيه من ضوء على هذا الفن الأدبى الذى طالما لقى - ويلقى - إقبالا جماهيريا على طول التاريخ، وهو يتزيّا بمختلف الأزياء: فهو حكاية مرة، وهو قصة قصيرة أو رواية مرة أخرى، وهو قصة سينمائية أو إذاعية أو تلفزيونية مرة ثالثة.

الدراسة الأولى تتناول فنية القصة القصيرة خلال تطورها التاريخى، ولا تقتصر على مرحلة واحدة من مراحل تطورها، وإن كانت تركز على قصة المطبعة وهى المرحلة التى اشتهرت فيها باسم: القصة القصيرة. فالدراسة تتناول القصة القصيرة فى طفولتها عند الأفراد والجماعات ثم فى تراثنا العربى، ثم فى الغرب، حتى فنّيّتها كما عرفتها قصة المطبعة أو ما يعُرف بالقصة القصيرة الحديثة، وأخيراً أثر وسائل الاتصال الجماهيرى من إذاعة وتلفزيون وسينما فالشريط السمعى والبصرى فشبكة المعلومات، على هذا اللون الأدبى.

أما الدراسة الثانية فهى تلقى الضوء على موضوع قلما أثير أو يُثار، فالشائع أن التطور الحضارى والاجتماعى يؤثر على مضمون الأدب أى

وتتبُّع هذا اللون من العلاقة بين تطور المجتمع وتطور المضمون هو ميدان علم الاجتماع الأدبى، لكن أثر هذا التطور الحضارى على تطور الأشكال الأدبية هو الذى لم يلق الالتفات والاهتمام الكافيين، والكثيرون ممن يتناولون العلاقة بين التطور الحضارى والتطور الفنى لأدبنا المعاصر لا يتتبَّعون إلا مضمون الأعمال الأدبية كأنما هى لون من ألوان المقالات التى تتضمن معلومات وأفكاراً، ولا يلتفتون إلى تطور الشكل الذى أضفى عليها صفة الفن الأدبى وجعلها تنتمى إليه، وكأنما هذا الشكل يتخلَّق بالمصادفة، بينما هو فى واقع الأمر ملتحم بمدى التطور الحضارى فى مجتمع معيَّن وتاريخ معيّن، فهو يؤثر ويطوِّر من شكله من ناحية، وفى الوقت نفسه فإن تطور الشكل الأدبى دلالة على تطور حضارى للمجتمع الذى أفرز هذا الشكل.

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فتتناول تياراً آخر هو الاتجاهات التجريبية فى أدبنا الحديث لا سيما ما عرف منها بموجة اللامعقول أو العبث فى الستينيات من هذا القرن، وتقوم الدراسة على أساس ما أُطلق عليه: «نظرية جبل الثلج العائم» وملخصها أن التاريخ الأدبى لا يتكون مما تم نَشْره فقط، بل إن ما يُنْشَر منه تسبقه محاولات لم يُقدَّر لها النشر لجدتها وغرابتها بالنسبة للناشرين وجمهور القراء على السواء، لكن هذا لا يمنع من أنها كُتبت وربما قُرئت على جمهور محدود، ومعنى هذا أن كثيراً من الاتجاهات الأدبية لا يُقَدّر لها الذيوع والانتشار من قِبَل مغامرين متمردين يهمهم التجديد أكثر مما يهمهم النشر.

وقد كان هذا أساس دراستى حيث استطعت الحصول على عدد من هذه الوثائق المكتوبة والتى لم يُقدَّر لها النشر والتى أوضحت أن كثيراً من الاتجاهات الأدبية التى يُقَدَّر لها الذيوع لا تنشأ فجأة من عدم.

ولئن كانت هذه الموجة قد انحسرت الآن، إلا أن الرجوع لها يقدم

لنا أمثلة من الاقتحامات والإغارات على الحدود الأدبية المتعارف عليها، ويوضح أن كل إضافة وراءها مغامرة.

لقد مارست الأدب إبداعاً ونقداً قرابة نصف قرن، وبقدر ما أعطاني أخذ مني، سعدت به لحظات أشعرتني أنه من نعم الله يجود بها على بعض عباده، وعانيت بسببه لحظات أخريات أشعرتني أنه من نقم الله يمتحن بها بعض عباده.

وإنني لأرجو أن تكون هذه الدراسات - كما أعتقد - وليدة هذا التناغم بين النقد والإبداع، فهي في الوقت الذي تحاول أن تتخذ فيه طابعًا أكاديميًّا، تحاول أن يكون ذلك بأسلوب - كما أطمح وأطمع - ممتع سهل.

يوسف الشاروني

# القصة القصيرة نظريًا

- مستقبل الأدب القصصي.
- طفولة القصة القصيرة.
- فنية القصة القصيرة.
- القصة في التراث العربي.
- القصة القصيرة في الغرب.
- القصة القصيرة في مصر.

# مستقبل الأدب القصصى

## (١)

ظهر أكثر من كتاب يعرِّف بالقصة القصيرة أو الرواية، ويعتبر أن خصائص هذين الفنيْن بوضعهما الحالى هى الخصائص الوحيدة التى يمكن الاعتراف بها، أما ما قبل ذلك فلا يدخل فى القصة، وما بعد ذلك فإنه موضوع غير وارد على البال، وهذا التفكير نوع من التفكير المطلق، الذى يقيس الأمور بمقياس الحاضر، كأنما لا ماضى للقصة ولا مستقبل لها، وهكذا نستمع دائمًا إلى أن العرب القدامى، مثلاً، لم يعرفوا القصة، لمجرد أن خصائص القصة الحالية لا تنطبق على القصص كما عرفها العرب، وهذا شبيه بقولنا تمامًا إن الأقدمين لم يعرفوا البيوت، لمجرد أنهم لم يسكنوا العمارات أو الدارات التى نسكنها اليوم، فكما أن تحديد المأوى هو كل ما يحمى الإنسان من أخطار الطبيعة، بردها، حرها، عواصفها، أمطارها، حيوانها المفترس وحشراتها السامة.. إلخ، وربما ما يحميه من أخيه الإنسان، بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما ينطبق على العمارة والدارة أو الفيلا، وكل ما بينهما هى مراحل تطور لفكرة المأوى، كذلك الأمر فى عالم القصة، فهى كل فن قولى درامى، أى يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع، يحتمل أن يقع، بحيث يهب للمتلقى، فى النهاية، متعة جمالية، بغض النظر عن وجود أو عدم وجود منفعة مباشرة، بمعنى أننا لا نستبعد من العمل القصصى ما يكون للمتعة الجمالية الخالصة، كما لا نستبعد ما يكون تلميحًا لا تصريحًا، وتصويرًا لا تقريرًا.

المهم أن تعريف القصة تعريفًا حقيقيّاً لا يتم إلا من خلال تطورها،

أما التعريف السكونى المرحلى المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الناقد الذى لا يرى أبعد من حاضره.

و على هذاالأساس فإننا نستطيع القول إن الفنون الأدبية عامة قد مرت بأربع مراحل، وهى على وشك أن تعبر إلى مرحلة خامسة، المرحلة الأولى حتى عصر الطباعة، وفى لغتنا العربية كان لفظ «الحدوتة» حينًا ولفظ «السيرة» حيناً آخر يطلق على ما يروى من قصص بغير اللغة الفصحى، بينما كان لفظ كلمة «الخبر» ولفظ «المقامة» إلخ يطلق على ما يروى أو يكتب بالفصحى، ثم أحدث تطوير الطباعة منذ أربعة قرون انقلاباً فى تطور المفهوم القصصى، ولم يكن اختراع حروف الطباعة بمعزل عن تطور حضارى شامل، أدى إلى ظهور علوم جديدة وتطورات اجتماعية، تضافرت جميع هذه المظاهر الحضارية الجديدة على تطوير الفن القصصى، فأصبح يعتمد على القراءة أساسًا، بعد أن كان يعتمد على الرواية الشفاهية أساسًا، أما المرحلة الثالثة فأساسها اختراع لم يقل خطراً عن تطوير الطباعة، وهو اختراع الوسائل السمعية كالإذاعة، والبصرية كالسينما والتلفزيون، وما صاحب هذه الاختراعات هذه المرة أيضا من تطورات حضارية من شأنها أن تدخل تغييرا جوهريّاً على الفن القصصى، لا يقل خطورة عما أدخله تطوير الطباعة من تغيير سابق، لكن هذه التطورات جميعاً لا تدفعنا إلى إلغاء مرحلة، والتركيز على مرحلة بعينها، بحيث نعلن أن القصة لم تُعرف فى الماضى، ولن تُعرف فى المستقبل، فالصحيح أن القصة كانت قبل أن يكون حاضرنا، وستظل بعد أن يزول هذا الحاضر، ما بقيت الإنسانية، وكل ما هنالك أنها تغير من ثوبها بتغير العوامل الحضارية، لكن تظل حاجة الإنسان إليها حاجة ملحة وأساسية، حاجته إلى الماء والهواء والفن والعمل.

ويمكن تلخيص خصائص القصة فى عصر ما قبل الطباعة بالاعتماد على الأحداث أساسًا، وتسلسل هذه الأحداث فى ترتيب زمنى ، إلا فى حالات قليلة، وأبطال القصص شخصيات إما فى السلطة كالنبلاء والملوك، وإما أبطال شعبيون، يمثلون أحلام الجماهير، والمثل الأعلى الذى يتوقون إما إلى تحقيقه، وإما إلى ظهوره، لتخليصهم مما يعانون، أما الأسلوب فهو مسجوع أحيانا يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر، لا سيما حين يحتدم الموقف، كما هو الحال فى سيرنا الشعبية، أو شعر خالص، كما هو الحال فى الملاحم اليونانية، وذلك حتى يسهل حفظه وتناقله على شفاه الرواة، كما يكون له وقعه على السامعين عند الإلقاء.

أما المؤلف فهو غير محايد إذ يتدخل من حين لآخر مناصراً شخصية على أخرى، وأحيانا يتدخل للشرح والتنبيه.

كذلك لا نستطيع أن نحدد للقصة أصلاً واحداً، فلكل عصر روايته، بل لكل راو روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة ويضيف إليها، بما يتفق والمضامين الاجتماعية والأسلوبية لعصره، ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكون المنهج هو مطابقته على نص أصلى كما هو الحال فى النص المطبوع، بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصى الواحد.

ثم إن القصة قريبة من الخبر أو من التاريخ بمعنى أن القصاص ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو أن يضيف إليه بما يشوق السامع، وبذلك فإنه ينتقل مما وقع إلى ما يُحتمل أن يقع، أى ينتقل من التاريخ أو الخبر إلى الفن، كما نجد فى قصص الحب العذرى.

وعلى عكس ذلك نجد قصصًا أخرى تتميز بالطابع الفانتازى الذى يتمثل فى تدخل القوى غير الإنسانية، كالسحر والأماكن المرصودة،

والحيوانات الخرافية، وتحول الناس إلى حيوانات، والاستعانة بالجن، على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة.

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، فمثلاً فى سيرة على الزيبق نجد أن حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر، وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاماً، كما كان على الزيبق يتردد فى طفولته على الأهر، وهو الذي أنشئ أيام الفاطميين، بعد حكم ابن طولون بسنوات، أما تجاوز الحدود المكانية فيتمثل فى قدرة البطل على التنقل بسرعة إلى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها.

كذلك تتكرر المصادفة، والمصادفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع.

(٢)

ثم حدثت فى عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التى تكتب عليها هذه الحروف، حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر، ثم اكتشاف الحروف المنفصلة واكتشاف الورق، مما جعلنا ندخل فى عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة، وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيرى كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن القصة، فبعد أن كانت تعتمد أساسا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساسا على الكلمة المقروءة.

ولم يكن هذا هو التغير الحضارى الوحيد الذى أثر تأثيرا جوهريا على فن القصة فقد صاحب ذلك عوامل اجتماعية وعلمية: فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هى المصدر الأساسى لمجموعة الكتّاب ولجمهور القراء.

أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالاً من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالاً بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ أيضاً فيما عدا حالات استثنائية قليلة. وهكذا فإن الأغلبية من الكتاب وجمهور القراء كانت من الطبقة الوسطى التى بدأت تتعاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الإقطاعى فى أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذًا، وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى إلى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلاً للقصة.

عامل اجتماعى آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها إلى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الإنتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية وهذا أدى إلى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعًا من الموضوعات الأثيرة فى الفن القصصى المتطور.

وتطور الطباعة أدى إلى ظهور ما عرف بالصحافة. وقد احتلت القصة القصيرة أو الرواية التى تنشر على حلقات مكانا هاما فى الصحافة تجذب إليها جمهور القراء، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته إلى الذيوع بين جمهور عريض، نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التى كانت قد أدت بدورها إلى انتشار التعليم، ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتَّاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ لهؤلاء الكتَّاب. إلى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت جنينًا ضمن علوم أخرى، ثم أخذت تستقل شيئًا فشيئًا لعل أهمها بالنسبة لنا هنا كان علم النفس، وكان يسمى عند العرب القدامى علم الفراسة.

وكانت أهمية هذا العلم أنه جعل نظرة الإنسان للإنسان لا تقف عند ظاهره، بل حاول أن يستكشف داخله.

كل هذه العوامل أدخلت تغييراً جوهرياً على ما كان يطلق عليه اسم «الحكاية» بجميع أنواعها، من نادرة إلى أسطورة إلى خرافة إلى قصص الحيوان.. إلخ. ولعل أهم التغييرات التى حدثت يمكن تلخيصها فى أن القصة لم تعد نقلاً عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف إليه، لجذب أذن السامع، بل أخذت القصة تبتعد شيئًا فشيئًا عن أن تخضع للتعريف الأفلاطونى، بأن الفن تقليد للتقليد، إذ أصبح لها وجودها المستقبل، وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة، فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التى تصنع التاريخ إلى قرائها، بعد أن تحذف منها وتضيف إليها لإثارة هؤلاء القراء وجذب انتباههم، وذلك شبيه تماما بما حدث من تطور فى الفنون التشكيلية، فقد كانت دقة الفنان التشكيلى فيما قبل عصر النهضة، وفى الحضارتين الفرعونية والإغريقية، تقاس بمدى تقليده لما فى العالم الخارجى، وبالتالى لمدى احتفاظه بالنسب نفسها الموجودة فى العالم الخارجى، وكان الملوك والنبلاء إذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرهم أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين، ليقوم بهذا العمل الذى كان يستغرق وقتاً طويلاً، والذى كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته فى رسم ملامح من يصوره، وإن كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى من فنه وروحه على أسلوب التكوين والخطوط والألوان التى تجعل من عمله أثراً باقيًا، وليس مجرد تسجيل وقتى يزول بزوال أصحابه. ثم اخترعت الكاميرا فأمكن لها أن تحل محل هذا النوع من الرسم، وأن تصور فى دقائق وبدقة أكثر تفوقا ما كان ينفق الرسام فيه أياما، لهذا

كان على كل من الفنان التشكيلّي والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب كل منهما فيه ريشته أو قلمه، وكان هذا البحث فى الوقت نفسه الذى بدأ يظهر فيه الاهتمام بعلم النفس، مع التناقضات الاجتماعية التى سبّبها ظهور العصر الصناعى، فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصة يبتعد عن تقليد الواقع تاركًا ذلك للكاميرا وللصحافة، وبدأ كل منهما يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الكاميرا أو الصحافة. هذا المجال كان هو العالم الداخلى للإنسان، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنيْن عن عالم الواقع، حتى انتهى كل منهما إلى شيء من التجريد، بل أصبح الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان، مقتربًا بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات، بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية، أو اللاقصة، وهى القصة التى تلغى الحدث تقريبًا، أو لا تعتمد عليه أساسًا، كما ظهرت من قبل القصة النفسية، وما يعرف بالمونولوج الداخلى، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة. فالحدث الذى كان أساسيًا وجوهريًا فى القصة الشفاهية توارى بتطور القصة المكتوبة. حتى إن كثيرا مما يكتب من قصص، لانستطيع أن نلخصه لسامع فى كلمات قلائل، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما تبقى منه من كلمات تروى، وهذا ما حدث نفسه بالنسبة للشعر العربى، فالشعر العمودى هو شعر عصر ما قبل المطبعة، لأنه يكتب خاصة للإلقاء، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه، كأقوى ما يكون، حتى يسهل حفظه وإلقاؤه، وذلك عن طريق تساوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت، وعن طريق القافية الموحدة، ولكن انتشار الطباعة

جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحرراً من هذه القيود الموسيقية حتى أن كثيراً منه يصعب تذوقه عند إلقائه، بينما إذا قرئ فإنه قد لا يخلو من متعة جمالية، وأعتقد أنه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر أن يجد جمهوره بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخرى التي ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشعرى والشعر الملحمى فى الأدب العربى الحديث، بينما كان معظم التراث الشعرى العربى شعراً غنائيًّا.

ولما كانت أوربا أسبق منا فى اكتشاف المطبعة واستخدامها، فإنها سبقتنا إلى هذا اللون القصصى الجديد، وهو قصة المطبعة. فلما انتقلت إلينا المطبعة كان من الطبيعى أن تتطور قصصنا، من مرحلتها الشفاهية إلى مرحلة الطباعة، ودخل فى الوهم الشائع أن قصة المطبعة هى اللون القصصى الوحيد الذى لم تسبقه مرحلة، ولن تتلوه مراحل، كما نسبناها إلى الغرب قبل أن ننسبها إلى المطبعة.

(٣)

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للأدب والفن وهو اختراع الإذاعة أولا، ثم السينما فالتلفزيون، فعلى هذه الوسائل اعتمد تطور الأدب والفن، لأنها أصبحت الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية، وما يتخلل هذه المتعة من جوانب إيجابية أو سلبية، أخلاقية أو اجتماعية أو عقائدية.. إلخ، فالفنان لم تعد صلته بجماهيره مباشرة، بل عن طريق هذه الوسائل الوسيطة، وواضح أن هذه الوسائل تقوم على أساس العمل الجماعى، وهذا هو أول تغيير دخل على العمل القصصى، وهو شبيه - وإن كان بطريقة مختلفة - بما كان يحدث للعمل القصصى فيما قبل عصر انتشار الطباعة، حين كان كل راو يُدخل من حصيلة عصره

ومفاهيمه على العمل القصصي الذى يحفظه عن السلف ما يجعله عملاً معاصراً يجذب انتباه المستمع، إن أمراً مماثلاً قد حدث بالنسبة لكل عمل قصصي يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث، ذلك أن كاتب السيناريو يحذف ويضيف من العمل القصصي بما يتفق والإذاعة المسموعة أو المرئية، كذلك يتدخل المخرج، حتى الممثل فإن أداءه يضفي طابعه الخاص، حتى أن العمل السينمائى أو التلفزيونى الواحد يختلف إذا أدَّاه ممثل عما إذا أداه ممثل آخر، ومعنى هذا أن القصاص أصبح فرداً من مجموعة، حقًا إنه لا يزال يكتب القصة منفرداً أو قد يقرؤها الخاصة وهم فى الأغلب المجموعة التى تريد أن تتعلَّم منه، لكى يصبح أفرادها قصاصين فى المستقبل مثله، فهو يكتب إذن مباشرة لجمهور خاص محدود، أما الجماهير العريضة فإنها لا تتذوق عمله القصصى مباشرة، لكنها تتعرف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة، بعد أن حُذف من عمله الأصلى وأضيف إليه، بما يتفق وتفسير المجموعة التى تناولت عمله، ومدى عبقريتها، وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة إلى كلمة مسموعة أو مرئية.

وهذا تطور لم ينفرد به الأدب و حده، فإن تطورا مشابها حدث فى البحث العلمى، فبعد أن كان عالم واحد مثل باستير أو لا فوازيه قادرا على اكتشاف علمى بمفرده، بعد أبحاث مضنية فى معمله، أصبح من المستحيل أن يطلق عالم بمفرده صاروخا إلى الفضاء، بل لابد من تضافر مجموعة من العلماء المتخصصين فى مختلف الفروع، فضلاً عن التمويل الذى قد لا يتاح إلا على مستوى الدولة والدولة الغنية الكبرى. فعمل الفريق إذن أصبح هو الضرورة التى يفرضها التطور على كل من العلم والأدب.

ودليلنا على هذا هو العائد المالى، فالعائد المالى من كتابة قصة على

مؤلفها أقل بكثير من عائدها إذا اشترتها منه إحدى وسائل الاتصال الجماهيرية المستحدثة، حيث يكون أجره أضعاف ما يعود عليه من كتابة قصة منشورة فى صحيفة أو كتاب، والسبب فى ذلك بسيط هو أن الجمهور هو الذى يمول كلا العمليتين، ولما كان فى حالة النشر والطباعة جمهوراً محدوداً فإن العائد المادى يتناسب تناسباً طردياً وهذا الجمهور، وبالمثل فإنه لما كان جمهور الإذاعة أوسع انتشاراً وكذلك جمهور التلفزيون والسينما، كان التمويل متناسباً وهذا الجمهور العريض. وهكذا أصبح القصاص مجرد عضو فى فريق.

أما النتيجة التالية التى ترتبت على انتشار الأعمال القصصية عن طريق هذه الوسائل الجديدة، لا سيما الوسائل المرئية، أى السينما والتلفزيون فهو الحد من خيال القارئ، ذلك أن الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصاً أو مكانًا أو حدثًا فإنها تترك للقارى حرية تخيل هذا الشخص، أو المكان، أو الحدث وتجسيده بصريا وأحيانًا سمعيًا ولمسيًا وشميًا، بعد أن يستدعى خبراته الخاصة، وذكرياته، مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص إلى آخر بقدر ما تختلف خبرات الأفراد وذكرياتهم، أما فى الصورة المرئية فإن المخرج يقوم بدلاً عنا بهذا التخيل ويجسد لنا رؤيته عن طريق توجيهاته للممثل والمصور ومصمم الديكور ومصصم الأزياء.. فهؤلاء كلماته التى تتكون منها لغته السينمائية أو التلفزيونية، وبذلك فهو يحد من ملكة تخيلنا.

وهكذا عاد تضافر الصورة والكلمة، ولكن فى حرية أكبر وبإمكانات أوسع. فمنذ آلاف السنين قبل الميلاد فى مصر الفرعونية، وفى الحضارتين الصينية والهندية كان الرقص و الموسيقى يتضافران للتعبير عن طقس من الطقوس الدينية، ثم أضيفت الكلمة التى تشير إلى أسطورة ليولد المسرح، ففى المسرح تتضافر الصورة والصوت، وفى

العصور الوسطى في شرقنا العربى انتشر لون من ألوان تضافر الصورة والصوت ـ وإن غاب المسرح ـ وقد تم ذلك عن طريق خيال الظل والأراجوز، وكانت هذه المحاولات هى التى أدى تطورها إلى ظهور السينما والتلفزيون. فإذا كانت التمثيليات الإذاعية هى أعمالاً درامية مسموعة بلا صورة، وإذا كانت السينما فى بداية عهدها أعمالا درامية مصورة بلا كلمة، فقد عادت الصورة والكلمة تتلاقيان فى السينما والتلفزيون، لكن بحرية أكثر. وإذا كان المؤلف المسرحى لا يزال إنتاجه الفردى معترفاً به، ويمكن أن يحصل عليه القارئ فى كتاب مطبوع ويتذوقه كعمل أدبى خالص، ويلتزم المخرج بفصول المسرحية وكلمات أبطالها كما كتبها مؤلفها، فيما عدا تعديلات طفيفة تفرضها الضرورة، فإن كاتب السيناريو الإذاعى والسينمائى أو التلفزيونى أقل حظا من زميله الكاتب المسرحى، فعمله أشبه بالنوتة الموسيقية التى لا يمكن تذوقها إلا عند أدائها.

ونتيجة لهذا فالاختلاف الثالث بين العمل القصصى المقروء والعمل القصصى المصور هو أن الأول قد يدخل فيه الوصف والسرد، بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل فى العمل المصور، لأننا ـ كما يحدث فى الحلم ـ لا نرى أمامنا إلا أشياء وأحداثًا وأشخاصًا. ومن تصرفات هؤلاء الأشخاص وتعبيرات وجوههم وتطور الأحداث نستنتج، نحن المشاهدين، طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصيرهم، فالحركة هنا هى الأساس، وذلك أشبه ـ مرة أخرى ـ بالقصة المروية فيما قبل عصر المطبعة، عندما كان الحدث هو أساسها.

وقد انعكس تأثير السينما والتلفزيون على الأدب القصصى فظهرت المدرسة الشيئية، وهى المدرسة التى لا تستبطن شخصياتها لأنها تنظر إليهم نظرتها إلى الأشياء أى أننا لا نتعرف عليهم إلا من

خلال علاقاتهم وأوضاعهم وتحركاتهم وهو نفس ما يفعله الفن السينمائي.

إن الأدب المقروء ظلّ له وجوده في عصر وسائل الاتصال الجماهيرية كما كان له وجوده قبل عصر الطباعة، لكنه يظل موجَّها إلى جمهور المتخصصين، أما الجماهير العريضة، فلا تتعرف عليه إلا عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية، كما كانت تتلقاه قبل عصر الطباعة، عن طريق شعراء الربابة. كذلك عاد العمل الفنى عملاً جماعيًا، مثلما نجد فيما قبل عصر الطباعة حين كان هناك راو يضيف أو يحذف من السيرة بما يتفق وتشويق مستمعيه المعاصرين له، بحيث يصبح المؤلف الأصلي والنص فى النهاية مجهولين، إن أمراً مماثلاً حدث - كما رأينا - بالنسبة لكل عمل قصصي يُعرض عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية، ومعنى هذا أن القصاص عاد فأصبح فرداً فى مجموعة.

(٤)

المرحلة الرابعة هى مرحلة الشريطين السمعى والبصرى، حيث عدنا إلى عصر الكتاب مضافًا إليه تكنولوجيا الإذاعة والتلفزيون، فأصبحت لدينا مكتبات للشرائط، لا يُفرض علينا وقت سماعها أو مشاهدتها كما كان الأمر في المرحلة الشفاهية أو مرحلة وسائل الاتصال الجماهيرى، بل إننا نختار وقت سماعها أو مشاهدتها، تمامًا كما نفعل عند الرغبة فى قراءة كتاب، كما أننا نستطيع أن نسترجع ما فاتنا كما نسترجع صفحات كتاب نقرؤه، أو نستبق الأحداث.. إلخ..

أما المرحلة الخامسة التى يتوقف عليها مستقبل الأدب القصصى فهى مرحلة شبكة المعلومات أو ما يُعرف بالإنترنت، وهى المرحلة التى ستنتقل بالإبداع القصصى - والأدب بفروعه بوجه عام - من هيكل النص

الوحيد البُعد فى سطور أفقية، إلى هيكل النص الإنترنتى المتعدد الأبعاد. وبالإمكان عن طريق الوصلات Links الانتقال منه - من موضوع إلى موضوع آخر متصل به - طبقاً لأهداف القارئ أو المستعمِل. فضلاً عن بُعد إضافى آخر يتمثل فى إمكان تواصل الأفراد مع بعضهم البعض وهم يعالجون النص من أجل تفجير فريد من الإمكانات. فالنص الإنترنتى أشبه بالكتابة الهيروغليفية أو الصينية حيث تمثل الصورة جملة علاقات. وهذا الطراز الجديد من الكتابة ينبثق من تجربة استخدام الحاسوب، وتطوراته مرتبطة بتطورات الإمكانات الحاسوبية، ولذلك تدخَل عليه يومياً تعديلات وتحسينات فائقة. وحتى منتصف التسعينيات فى القرن الماضى (العشرين) كان الحديث يدور حول مستويات ما يُطلق عليه اسم النص المفرَّع، وهو الذى يتوسع كالنبتة من مستوى نمو بسيط إلى مستوى نمو متفرع. والإمكانات التى يبشر بها ما يُسمَّى «بالنص التكوينى» من شأنها أن تغيّر أساليب الاطلاع والتعليم السائد - وربما الإبداع أيضاً - تغييراً جذرياً.

ومثل هذه الغزارة فى المعرفة التى تقدمها شبكة الاتصالات بسرعة وسهولة تكاد تحاكى عملية التفكير البشرى ذات الأوجه المتعددة والإمكانية المفتوحة للتدوين والتوثيق من جهة، ولمغامرة الابتكار والتوليد من جهة أخرى (د. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، المكتب العربى لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٦، ص ٩٢). معنى هذا أنه بدلاً من التقيّد بنصٍّ منضّد على سطح ثابت (النص السطرى Linear) فإننا نلتقى بصورة النص على الشاشة يكمن وراءه عدد لا حصر له من النصوص الأخرى تحتوى على مكوّنات بصرية وربما سمعية أبعد من الكتابة، كالرسوم البيانية والصور والتسجيلات الصوتية، بحيث يمكن توليد نصوص جديدة من خلال شبكات

النصوص القائمة. ومعنى هذا إلغاء مبدأ النص المعزول فى شكل نص مكتوب، فهو نص مفتوح لمختلف الاحتمالات والمشاركات لا سيما من القارئ/المستعمِل الذى يمكن أن يشارك عملياً فى تشكيله. لذلك يتنبأ المختصون أن تصبح ممارسة الكتابة - إبداعًا أو دراسات - أكثر من مجرد نقلة تقنية من نص سطرى إلى نص غير سطرى، يمكن أن تصل إلى حد إحداث تغيير جوهرى فى طبيعة تصورنا للظاهرة الأدبية وأشكال التنظير الأدبى، لا سيما ما يتعلق بالنص والتناص، والقارئ والمؤلف، وأساليب السرد، ومقومات الشعرية أو الأدبية (المرجع السابق، ص ١٠٩). ومثلما دخلت الصنعات الإلكترونية دخولاً جسيمًا فى مجالات الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم، فلن يكون مستبعداً أن يؤدى تكنيك النص المفرّع إلى انقلاب فى عمليات التلقى والإبداع (نبيل على، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، العدد ١٨٤، ١٩٩٤، صفحات ٢٩٦ - ٢٩٧). مثال ذلك فإن مشاهد «رسالة الغفران» للمعرى تكتسى نكهة مركبّة وتأثيراً ملموسًا حين يُفرد القارئ/المستعمِل أمام شاشته تشعبات تناصها الدينى والشعرى واللغوى والتاريخى وهو ينتقل من الحوريات العين، إلى أوز الجنة، إلى الأحاجى اللغوية، إلى أشعار الجن، ثم إلى الإشارات الفلسفية التى تشكّل القماشة المبطنة ذات الحبكات المتداخلة التى تُكسِب نص المعرى متعة لا حدَّ لها (الأدب والتكنولوجيا، صفحات ١١٥ - ١١٦).

وهكذا كما تكيّفت الأشكال الشفاهية بتكنولوجيا الطباعة، وأشكال مرحلة الطباعة بتكنولوجيا الإذاعة والتلفزيون، فإن التطور التكنولوجى لشبكة المعلومات سيفرض شكله الجديد على مستقبل الإبداع الأدبى، كما يفرضه على أشكال الإبداعات الفنية الأخرى ●

# طفولة القصة القصيرة

لا شك في أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط إنساني يلبى حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وتعليمية، ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على السواء.

فنحن إذا سألنا اليوم إنسانًا عاديًا لماذا يقرأ أو يستمع إلى قصة، فربما كان جوابه هو التسلية، أو هذا على الأقل ما يبدو لنا حين نلاحظ الطفل وهو ينصت إلى قصص جدته بشغف وترقب، وربما بقلق وأحيانا برعب (وقد حلت اليوم برامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون محل الجدة). فالقصة عند الطفل تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو التي لا يمل تكرارها من ناحية - كما لا يمل تكرار لعبة ما - والتي قد تهدهد أعصابه فتكون جسره إلى عالم النوم حيث قد تختلط بأحلامه. وتقوم القصة أحيانًا لدى الطفل بالدور الذى قد تقوم به وسائل اللهو الأخرى، فقد تكون متنفسًا لطاقاته المتفتحة، وقد تكون تدريبًا لخياله، كما يكون اللعب تدريبًا لعضلاته أو ذهنه، وعن طريقها تتفتح عواطفه البكر وانفعالاته المبكرة، كالفرح والحزن والخوف والقلق، وهى العواطف والانفعالات نفسها التي يعانيها في لهوه المبكر. وإذا كان الطفل يستطيع أن يمارس بعض أنواع اللهو الأخرى بمفرده في مرحلة من مراحل حياته فإن القصة ستدربه على نوع من الصلات الاجتماعية، فتكون جسراً بينه وبين الآخرين.

غير أن المزية التي تنفرد بها القصة عندالطفل - من بين مختلف أنواع اللهو أو الفنون الأخرى التى قد يمارسها كالرسم - هى أنها فن قولى، تقدم له قاموسًا لغوياً قد لا يتاح له فى حياته العملية، حتى أنه

يستفسر من حين لآخر عن معنى كلمة أو يطلب شرحًا لموقف عرض له محدثه.

وهكذا نجد أن القصة عند الطفل تكاد تكون فرعًا من فروع لهوه بكل ما فى هذا اللهو من آثار تنعكس على حياته وتصبح جزءًا من خبراته، وهو فى هذه المرحلة لا يفرق بين عالمى الواقع والوهم، فهو يعتبر ما يسمعه من قصص أحداثًا حقيقية وقعت، ولابد أن تمر فترة من الزمن حتى يكتشف شيئًا فشيئًا المسافة التى تفصل بين العالمين، كما لا ننسى أن الكبار يدسون للصغار فيما يقصونه عليهم من قصص عظات أخلاقية وتهديدات وترغيبات حتى يغروهم بنوع السلوك الذى يرجون منهم أن يسيروا على هداه.

ونستخلص من هذا أن القصة عند الطفل تنشأ فى مرحلة متأخرة نسبيًا، وتعبّر عن علاقة أكثر تعقيداً مع عالم الآخرين، تلك العلاقة التى تبدأ فسيولوجية كالرضاعة، ثم ما تلبث أن تضاف إليها عوامل نفسية يكون التخيل من أهم عناصرها، وأخرى اجتماعية تكون اللغة من أهم عناصرها، هنا تصبح القصة إحدى الوسائل الاجتماعية، بين عالمى الكبار والصغار الأكثر تعقيدا من تلك الجمل البسيطة التى تعبر عن حاجات متبادلة ومباشرة. وهكذا يقوم عالم الكبار بالدور الإبداعى بينما يكون عالم الطفل هو الجمهور المتلقى.

وقد راجت فى وقت ما نظرية دعت إليها مدام منتسورى فحواها أن قصص الأطفال المملوءة بالخوارق والتى يقصها عليهم الكبار إنما تخلق فيهم روحًا غير واقعية، وتكوّن لديهم عقلية غير علمية. وأننا يجب أن نبث فى الطفل الروح الواقعية، بما نقصه عليهم من قصص ليس فيها للسحر أو الخرافة مكان. لكن هذا الرأى ما يلبث أن يتداعى إذا أدركنا أن خوارق الأمس هى منجزات العلم اليوم، وأننا بتجاوز الحدود الواقعية

في عـالـم القـصـة إنما نقـوّى ملكة الخـيـال التـى هى أسـاس كل ابـتكار، فبسـاط الريح فى قصص أمس هى طائرات اليـوم وصواريخه. وقد هبط رجـال ويلز على سطح القـمـر فى راويـة «أول من هبط القـمـر» قـبل خمسين عاما على الأقل من الرجال الذين هبطوا فعلا على هذا التابع الأرضى.

ومن المعروف أن لكل عمر قصصا أكثر ملاءمة من قصص الأعمار الأخرى، وأن لكل نوع من هذه القصص سمات معينة. ففى مرحلة الطفولة المبكرة لا يمل الطفل تكرار القصة بينما يحدث العكس فى مرحلة أكثر تأخراً، كذلك فى المراحل المبكرة يشغف الطفل بالقصة التى يقلد فيها راويها أصوات الحيوان أو الطبيعة كالرعد أو يمثل حركات أبطالها وهم يتسللون أو يهجمون، حتى تصبح الصورة أكثر تجسيمًا وتقريبًا للطفل، بينما فى المراحل الأكثر تأخراً لا يكون الطفل فى حاجة إلى مثل هذا التمثيل الآن لأن خياله يسعفه ـ من خبراته السابقة ـ بتجسيم ما يسمعه من أحداث القصة. كذلك من المعروف أن قصص الأطفال تتميز بتذويب الحواجز بين عالمىْ الإنسان والحيوان، بل والنبات والجماد، فجموع هذه الكائنات، بل والأشياء، يمكنها أن تتعامل معا، وأن يقوم حوار بينها. وهو لا يفهم هذا التعامل وهذا الحوار على نحو رمزى كما يفهمه الكبار، بل على أنه واقع حدث ويحدث.

وشيئًا فشيئًا يستطيع الصبى أن ينتقل من قراءة الكلمات والجمل إلى قراءة القصص، كما انتقل وهو طفل من الاستماع إلى الكلمات والجمل إلى الاستماع إلى القصص. وكما أن قدرته على القراءة تساعده على قراءة قصة بسيطة بسهولة فإن قراءة هذه القصص تعود فتزيد من قدرته على القراءة، بل وقدرته على الكتابة، أى من قدرته اللغوية.

ويقول لنا علماء النفس إن كثيراً من الأولاد فى سن الثامنة ينتقلون

من مرحلة الحكايات الخيالية والخرافية إلى مرحلة القصص التى هى أقرب إلى الواقع، بعد أن كانوا قد اكتشفوا حدود واقعهم من ناحية، وبُعد تلك القصص عن هذا الواقع من ناحية أخرى، وبعد أن كانوا قد اعترضوا محدثهم فى مرحلة أسبق أكثر من مرة بأنه من غير المعقول أن يقع ما يقصه عليهم. وقد يبدءون فى اقتناء الكتب القصصية أو يشتركون فى المجلات التى تنشر قصصًا قصيرة، وأخرى مسلسلة مصورة كتبت خاصة لهم، كما يتابعون باهتمام ما يذاع من قصص فى برامج الأطفال، وما يعرض فى التليفزيون أو على شاشات السينما من قصص أُعدت لهم بخاصة، وإن شاركهم الكبار فى الاستمتاع بها.

ومنذ الثانية عشرة يصبح الصبى أكثر ميلاً لقراءة قصص المغامرات. وينصحنا علماء النفس ألا نقسو على الناشئ إذا رأيناه يقرأ قصة مما نسمية الأدب الرخيص، لكنها مثيرة لأن حوادثها تجرى بسرعة ممتعة، بينما تسير الحياة المدرسية العادية بطيئة رتيبة. ولعل مرحلة المراهقة من الثالثة عشرة إلى الثامنة عشرة وما بعدها هى أنسب مراحل التذوق الفنى عامة بما فيها التذوق القصصى، لا سيما القصص العاطفية بسبب استيقاظ الغريزة الجنسية، وقد تكون قراءة القصص فى هذه المرحلة - لونًا من ألوان الانطواء على النفس، وقد تكون تعرفًا على عواطفهم التى ما تزال تتبرعم بين جوانبهم.

غير أن الطفل لا يظل ذلك الكائن السلبى الذى يتلقى القصص، فهو ما يلبث أن يشارك بدوره فى عملية الإبداع، فيخترع - حتى سن مبكرة - القصص التى تدل على سعة خياله والتى يعتبرها البعض - ممن لا يدركون طبيعة الأمور - أنها من قبيل الكذب، بينما يرقب الطفل وقْع ما يرويه، وهو يمزج الواقع بالخيال، دون أن يدرك الفاصل بينهما، ورغم أنه فى تلك المحاولات يحاول أن يرد لعالم الكبار ما سبق أن تلقاه منهم، وأن

يكيل لهم بالكيل نفسه، وأن يثبت لهم أنه لا يقل عنهم موهبة، إلا أنه قد يتلقى التأنيب والزجر أحيانًا والسخرية أحيانًا أخرى وعدم الاكتراث أو عدم التصديق وعدم الفهم أحيانا ثالثة، وقد يستطيع أن يؤلف فى مرحلة متأخرة قصصًا من خياله قد لايبدو فيها الترابط الموجود فى القصص التى يؤلفها مَن هم أكبر منه سنًا، لكنها تقوم -وبالنسبة لسنه- بالوظيفة الأساسية للقصة، وهى إحداث انطباع أو انفعال ما، وهذه القصص التى يؤلفها الطفل قد يبوح ببعضها -لا سيما إذا وجد استجابه وتشجيعًا- وقد يكبت بعضها الآخر لا سيما إذا وجد أنها لا تثير الاهتمام أو تثير السخرية، لكنها تكون من الوضوح أحيانًا بحيث تثير انفعاله، ولا شك أنه يؤلفها من أصداء ما ترامى إلى أذنيه مَن قصص سمعها أو تمثيليات تلفزيونية شاهدها. فإذا بلغ الأطفال سن المراهقة فإن الموهوبين منهم يحاولون أن يجربوا إمكاناتهم كتابة كما حاولوها فى خيالهم فى سن أصغر، وإن كان الشعر هو الذى له الغلبة فى هذه المرحلة لأنه ألصق بالنفس برغم أنه أكثر قيودًا فيما يبدو من القصة القصيرة. ومع ذلك فللقصة القصيرة عشاقها، لأنها بدورها أقرب الفنون الأدبية إلى القصيدة، وأقرب بطبيعتها إلى تناول ما يمر به المراهق من أزمات عاطفية، حيث إن القصة القصيرة -فى مقابل الرواية- هى فن الفرد المأزوم، لذلك كانت أقرب الأشكال الأدبية -بعد الشعر- إلى المراهق قراءة أو كتابة وهو يستكشف العالم ويتلمس موطئ قدميه، فيُصدم بما يجد من هوة بين أحلامه وواقع حياته، ويجد فى القصة القصيرة خير مجال لمعالجة ما يمر به من أزمات نفسية وعاطفية وربما اجتماعية، ولهذا يتميز معظم ما يُكتب فى هذه المرحلة من قصص بأنه يكون أقرب إلى أدب الاعتراف فيه المباشرة والتقريرية، وتضخيم العواطف والانفعالات، وربما سادته مسحة من الحزن المبالغ فيه.

وكما تكون القراءة لونًا من ألوان الانطواء فى هذه المرحلة، أو مرحلة خلق الصلة بالمجتمع عن طريق غير مباشر، فإن الكتابة الفنية - شعرية كانت أو قصصية - قد تكون كذلك أيضًا، وهو انطواء - فى كثير من الأحيان - يكون أشبه بحالة التكون الجنينى إذ ما يلبث الناشئ - ومن خلال مدرسته التعبيرية قراءة وكتابة - أن يتلمس طريقه، ويتعرف على ما يتجنبه وما يطرقه من موضوعات وأساليب. وتتدخل فى كتابة القصة - إلى جوانب العوامل النفسية - عوامل اجتماعية واضحة، كأن تكون هبة يتميز بها بين أقرانه، فتصبح لونًا من الهواية التى ينفق فيها وقته وربما ماله، ولا تتدخل العوامل الاقتصادية - أى أن يكون الأدب أحد مصادر الدخل - إلا فى مرحلة أكثر تأخرًا من ذلك.

وبينما لا يواصل الكتابة الفنية إلا قلة من الناشئين فإن عددًا أكبر يواصل القراءة، ففى هذه السن تتكون عادات القراءة والكتابة بينما تنصرف الأكثرية فى مجتمعنا - على الأقل - عن كل من القراءة والكتابة إلى حاجات الحياة التى تبدو لهم أكثر عملية، وكأنه لا سبيل إلى الجمع بينها.

وللقصص المكتوبة للأطفال شروطها الخاصة، إلى جانب الشروط العامة للقصة القصيرة، ويمكن إيجاز بعض هذه الشروط كما أوردها الأستاذ أحمد نجيب فى كتابه «فن الكتابة للأطفال» وذلك على النحو التالى:

١ - للكتابة للأطفال باللغة العربية قضاياها الخاصة، أهمها قضيتا الشكل واستخدام العامية والفصحى، وفيما يتعلق بالقضية الأولى فمن المستحسن أن تكون قصص الأطفال مضبوطة الشكل حتى يتعود الطفل النطق العربى السليم، ولكن لما كان الشكل لدى المبتدئ يعرقل الانطلاق فى القراءة، وبالتالى يعرقل الاستمتاع بالقصة، فمن المفضل انتقاء

عبارات تحتاج إلى أقل قدر ممكن من الضبط، وفي المراحل المتقدمة يمكن أن يقتصر الشكل على الحروف التي يُحتمل أن يخطئ الطفل في قراءتها.

أما القضية الثانية المتصلة بالشغرة التي تفصل بين العامية التي يسمعها الطفل في بيئته وبين الفصحى التي يجب أن يقرأ بها، فإن الوسيلة للتغلب على ذلك هو استخدام ما يعرف باسم «القاموس المشترك» أي الكلمات أو التعبيرات الفصحى، لكنها مألوفة التداول على ألسنة الناس مثل: الدكان - الحصيرة - يبوس..

٢ - أن تثير ألفاظ القصة وعباراتها الصور البصرية والأشياء المتحركة الملموسة، وكلما كان الطفل أصغر، كان اقتراب الكلمات من الماديات وابتعادها عن المجردات أفضل.

٣ - الأقرب إلى الأطفال - وبخاصة الصغار منهم - استعمال التكرار للتأكيد فنقول: كانت الحجرة واسعة واسعة، بدلا من قولنا: كانت الحجرة واسعة جدا. كما أن استخدام أصوات الحيوان والحديث على لسانه في القصة يضفي عليها جواً محبباً إلى نفس الطفل، سواء أكانت هذه القصة مسموعة أو مقروءة.

٤ - اختيار العناوين والأسماء في القصة له مفعول السحر في نفوس الأطفال، وخاصة اختيار اسم البطل وعنوان القصة. ومن عوامل نجاح هذا الاختيار اتفاق الأسماء والعناوين مع مراحل نمو الأطفال، فنختار أسماء الحيوان والطيور في المرحلة التي يهتم فيها بمثل هذا النوع من القصص. وفي المرحلة التي يسميها علماء النفس مرحلة الاختيار الحر نختار عناوين قصص مناسبة مثل: رحلة إلى القمر، مدينة العجائب.. وفي المرحلة التي يعجب فيها الطفل بالمغامرات نختار عناوين مناسبة مثل: مغامرات البحار العجيب - صراع الأبطال - مغامرات الشاطر حسن.. إلخ.

## (٢)

وإذا كانت القصة كظاهرة إنسانية نشاطاً ينشأ بالضرورة ويتطور منذ طفولة الإنسان، فإنها كذلك ظاهرة إنسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبي ـ كما لا تزال تلبي حتى اليوم ـ حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية في ذلك الوقت، فهي تفسر كثيراً من الظواهر الطبيعية التي تحيط بالإنسان، وتجيب على كثير من أسئلته التي كان على الفلسفة أن تجيب عليها في مرحلة أكثر تأخراً، ثم كان على العلْم أن يجيب على كثير منها فيما بعد، ونحن نطلق عليها اليوم اسم الأساطير والخرافات، لكنها لم تكن كذلك بالطبع في رأيهم، بل كانت تصل إلى مرتبة العقائد، فلم تكن تُعرف بعد تلك التفرقة التي نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصة، بل اختلط العالَمان معا كما يختلط الوهم بالحقيقة في قصص الأطفال، ولهذا لم يفرق الإنسان في المجتمعات البكر بين التاريخ والقصة، فكانت وقائع التاريخ تُروى بعد حذف أجزاء منها وإضافة أخرى تشويقا للمستمع وتلبية لحاجات نفسية واجتماعية لدى الملقى والمتلقى معا، ولم تكن القصة محددة المعالم كما هي اليوم، ولكننا اليوم نسمى القصة التى جعلت من الآلهة أبطالاً أسطورة، والتى عُنيت بالبطولة ملحمة. ووظيفة القصة ـ الأسطورة فى هذه المرحلة كما يرى الدكتور شكرى عياد فى كتابه «القصة القصيرة فى مصر» هو تحويل أفرادها إلى كيان اجتماعى واحد، فهى تعمل على تماسكهم كعمل الأسمنت فى البناء بحيث تصبح لجميع أفراد مجتمع ما أيديولوجية واحدة تربط بينهم، وهناك أربع نظريات لنشأة الأسطورة:

نظرية التفسير الدينى ويرى أصحابها أن الأساطير فى أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب فى كتبه الدينية، وهذا هو سبب

تشابهها عند مختلف الشعوب.

ثم نظرية التفسير التاريخي وخلاصتها أن أبطال الأساطير كانوا فى الأصل بشراً حقيقين قاموا بأعمال عظيمة، ثم نسج حولهم الخيال الشعبى على مر القرون قصصًا، رفعتهم إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة.

ثم نظرية التفسير الرمزى وترى أن الأساطير إن هى إلا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية ثم فقدت مع مرور الزمن معناها الرمزى واحتفظت بالمعنى الروحي.

ثم النظرية الطبيعية التى تقول إن الأساطير نشأت تفسيراً لظواهر الطبيعة التى يخافها الإنسان البدائى، ويعجز عن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق.

أما الملحمة فقد عبرت عن فردية جامحة، تمجد القوة ولا تضمر احتراماً كبيراً للآلهة لكنها - فما نرجح - احتفظت بالشيء الكثير من منطق الأسطورة الذى يقوم على الربط بين الحوادث على أساس انفعاليٌ، لا على أساس عقليٌ. من هذا نعرف أن الملحمة استغلت الأسطورة فى صياغة فنية أساسها - كما يقول لاسل ابروكومبى - أن الرجل الفاضل - كما عند هوميروس مثلا - هو الرجل ذو القوة الفردية النشيطة القادرة على أن تفرض نفسها، والرجل الشرير هو النكرة الخائب ،وربما كان هو الرجل القبيح أيضا. وإذا كانت الرواية يمكن أن تعد تطوراً للملحمة، ومن بعدها السيرة الشعبية، فإن القصة القصيرة يمكن أن تعد تطوراً لقصص الخوارق والخرافة. أما قصص الخوارق أو الحكايات الخرافية Legends فهى القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر، وهى بقايا معتقدات تصل فى تاريخها إلى أقدم العصور.

وأول شيء يسترعي نظرنا فى قصص الخوارق - كما ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم فى كتابها «أشكال التعبير فى الأدب الشعبى» - هو اتجاهها الأخلاقى، فهى تكافئ الخيِّر بخيره والشرير بشره، ولكن ذلك لا يتحقق فى كل القصص، فالأميرة التى نامت مائة عام والأمير الذى جاء ليوقظها ويتزوج بها، لم يقدما أعمالاً خيِّرة يكافآن عنها، كما أنهما لم يظُلما فى الحياة حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم. ولايفسر ذلك إلا ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب سحرى من ناحية، وأن قصص الخوارق لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلى من ناحية أخرى.

والبطل فى قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول، كما أنه لا يقابل شخوص هذا العالم مقابلة المتعجب، إنما يقابلها مقابلة المساوم فى سبيل الوصول إلى مآربه. كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق إلى التسطيح، فهى أشكال بلا أجساد، وكأنهم يعيشون بلا واقع داخلى ولا عالم يحيط بهم، فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكى فهى لا تفعل ذلك لكى تنقل حالة نفسية وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار فى السرد وإدراك الهدف، فما أن يفعل البطل هذا حتى تظهر له الكائنات المساعدة، فتأخذ بيده لكى توصله إلى هدفه. والبطل لا يمتلك - نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحى - طاقة من الذكاء وإنما يمتلك الموهبة المقدَّرة له من قبل، ومن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليست دائمة، تظهر فى فترة الأزمات التى يمر بها البطل ثم تختفى بعد ذلك. ويندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحى فى الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمنية، حقا أنها تصور شخوصًا مسنة وأخرى صغيرة السن، وتحكى عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر، ولكنها لا تصور أناساً يعيشون فى الزمن، بمعنى أنهم

يهرمون ويعيشون الماضى والمستقبل، فالأميرة تنام ثم تصحو وهى ما تزال شابة جميلة وكأنها لم تكبر يومًا واحدًا.

هذا إلى أن قصص الخوارق تجريدية لا تعرف شخصياتها الظلال بل هذا غنى وذلك فقير كما فى قصة «سندريلا»، وهذا حسن الحظ وذاك سيئ الحظ، وشاب ومسن.. إلخ. ويندرج الأسلوب الانعزالى تحت نزعة التجريد، فالبطل منعزل عن الزمان والمكان وعن الأهل والأقارب. كما أنه يسمو فوق الواقع الداخلى والخارجى، فلا يحس بالتعب، ولا عواطف الغضب أو الثورة.

أما الخرافة Fable فهى قصة قصيرة ترمز إلى معنى مستتر له طابع تعليمى، تخفيه وراء رواية حادثة وقعت لشخصياتها التى عادة ما تكون من الحيوان أو الطير أو النبات، فيفيد القارئ من النصيحة، دون أن يشعر بوجود الناصح واستجلائه على نحو ما نجد فى قصص كليلة ودمنة الهندية الأصل، أو خرافات ايسوب الإغريقى، فالمغزى فى الخرافة هو تحذير مستتر تجنبًا لعَنَتِ الصراحة أو حبا فى الطرافة والفكاهة ولهذا فإن تأليف الخرافة يتطلب:

١ - حجمها الصغير.

٢ - تناولها حادثة واحدة غير معقدة قائمة بذاتها (فلا تُشحن بكثير من التفاصيل أو يستطرد فيها إلى شيء من الملابسات).

٣ - طبيعة الشخصيات المتخيَّلة فيها (حيوان أو طير وأحيانًا نبات).

٤ - طابعها الذى تسوده روح الفكاهة.

٥ - المغزى التعليمى.

وينبغى أن يكون المغزى من الوضوح وقوة الارتباط بالقصة والاعتماد عليه بحيث يضطر كل قارئ أو سامع أن ينتزع موضوع العبرة منه دون تردد أو شك، كما ينبغى العناية بعرض الحيوانات أو

الشخصيات المتخيلة، وحسن الانتباه إلى خصائصها الطبيعية وصفاتها المتعارف عليها بين الناس:

فالثعلب ينبغي أن يكون دائماً مكاراً، والأرنب جباناً، والأسد جسوراً، والذئب قاسياً، والثور قوياً، والحصان مختالاً، والحمار صبوراً أو غبيا... إلخ[1].

ثم ظهر القصص الديني بأنواعه المختلفة، ويقسمه الدكتور محمد أحمد خلف الله في كتابة «الفن القصصي في القرآن الكريم» إلى ما هو تاريخي، أي الذي يدور حول الشخصيات التاريخية كالأنبياء، ومنه ما هو تمثيلي، وهو الذي يقصد بأحداثه الإيضاح والشرح والتفسير، ولا يلزم أن تكون أحداثه حقيقة، لأن المقصود به ضرب المثل، ثم اللون الأسطوري، ويرى أن القصة بُنيت فيه على أسطورة من الأساطير، ويُقصد منه في الغالب تحقيق غاية عملية أو تفسير ظاهرة وجودية، أو شرح مسألة استعصت على العقل. والقصص الأسطوري لا يُقصد لذاته وإنما يُتخذ على أنه وسيلة وأداة.

فالقصة ظاهرة إنسانية صاحبت البشرية ـ وتصاحب الإنسان ـ منذ طفولتهما ●

---

(١) القصص الحكيم للفيلسوف ايسوب. ترجمة مصطفى السقا وسعيد وجودة السحار. مكتبة مصر ١٩٥٩، مقدمة الأصل الإنجليزي ص ١٩.

# فنية القصة القصيرة

إذا كانت القصة فى الطفولة المبكرة تبدو كأنما هى لون من ألوان اللهو، فإنها ما تلبث أن تتحدد معالمها شيئًا فشيئًا بحيث يصبح لها كيانها المتميز. واللهو وإن بدا مجرد تزجية لوقت الفراغ فهو يتفق على اختلاف أنواعه فى أن له جانبًا نفعيًا يترتب عليه كالتعليم والمنافسة والتعاون، كما أنه وإن بدا عند صغار الأطفال بلا قواعد، فإنه ما يلبث ـ على اختلاف أنواعه أيضاً ـ أن تصبح له قواعده.

لكننا ما نلبث أن نفرق بين التسلية التى لا تتجاوز أسسها هذه الخصائص الأربع : تزجية وقت الفراغ، تلبية الحاجات النفسية والاجتماعية، ما فيها من جانب نفعى، قيامها على قواعد، وبين أنواع النشاط الأخرى التى يطلق عليها اسم الفن.

فالفن نشاط أكثر تعقيداً من اللهو، لعل أهم ما يميزه هو ما ينطوى عليه من جانب إبداعى جوهره تركيب أو بناء مختلف عناصره بحيث يهب للمتذوق فى النهاية متعة جمالية منفصلة عن المنفعة المباشرة.

والقصة القصيرة تنتمى بهذا المعنى إلى الفن، وإذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصاً فإنها تنتمى إلى مجموعة الفنون القولية، فإذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصاً من ذلك فإنه يمكن القول إن القصة القصيرة تنتمى إلى مجموعة الفنون القولية الدرامية أى التى تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع، ولذلك نستبعد الشعر الغنائى مثلا الذى هو فن قولى ليس الحدث الدرامى من شروطه، وإن كانت له شروطه الخاصة به، وهنا نصل إلى نقطة أكثر تحديداً، فالفنون القولية الدرامية هى المسرحية والرواية والقصة القصيرة وكذلك الملحمة التى

نادراً ما تكتب اليوم، وإذا كانت الملحمة تكتب شعراً، والمسرحية أساسها الحوار، فإن الراوية والقصة القصيرة تستخدمان السرد والحوار معًا، ويتعين علينا لكى نكون أكثر تحديداً أن نفرق فى النهاية بين القصة القصيرة والرواية.

وبذلك يمكن تعريف الفصيلة - إذا جاز لنا هذا التعبير هنا - التى تنتمى إليها كل من القصة القصيرة والراوية بأنها فن درامى أداته اللغة، النثر لا الشعر، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه.

وكما أن القط والأسد، أو القط والنمر ينتميان إلى فصيلة واحدة، مع ذلك فإننا نميز بينهما، كذلك الأمر فى الرواية والقصة القصيرة، فإنهما مع انتمائهما إلى فصيلة فنية واحدة يمكن التمييز بينهما وإن حدث تهجين فى السنوات الأخيرة بينهما فيما يطلق عليه اسم الرواية القصيرة وهى التى تقع فى حدود المائتى صفحة، وبذلك أخذت الفروق التقليدية بين القصة القصيرة والرواية تذوب حتى أصبح الفرق بين الاثنين شفافًا رهيفا، لكنى أعتقد أن الطول لا يزال فارقا أساسيًا، ويكفى أننا نقول قصة قصيرة، أى أن القصر أحد طرفى الحد كما يقول المناطقة، وذلك برغم كل ما يوجه من نقد إلى هذه التفرقة التى تقام على أساس كمى، كأن يقال إننا إذا كتبنا تاريخ حياة كاملة فى بضع صفحات قلائل فإننا لا نكون بإزاء قصة قصيرة، وردنا على مثل هذا الاعتراض أننا لا نكون بإزاء عمل فنى إطلاقاً لا قصة قصيرة ولا رواية، وقد نكون بالرغم من هذا الاعتراض أمام قصة قصيرة ناجحة لأنها حققت شروطًا أخرى، ففارق الطول أو الزمن الذى يستغرقه قراءة العمل الفنى ليس هو الشرط الوحيد حقا، لكنه فى رأيى من أبرز هذه الشروط مع ضرورة توفر شروط أخرى، وقد حدد «ادجار آلان بو» فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغى أن تستغرقها قراءة قصة

قصيرة وذلك حرصًا منه على أن تحقق وحدة الانطباع، وهو مبدأ آمن به «بو» إيمانًا راسخاً.

ومن هنا كانت وحدة الإنطباع التي نادى بها «بو» شرطاً أساسيا ثانياً من شروط القصة القصيرة، وإن كانت الراويات القصيرة تحقق اليوم هذا الشرط، لكن تلك الراويات لها الحرية في عدم التقيد بهذا الشرط بعكس القصة القصيرة التي يشترط فيها توفره، وإلا تشتت ذهن القارئ في اللحظات القلائل التي يقرأ فيها القصة القصيرة ولم تحقق له هذه الوحدة الشعورية التي هي الهدف الأول للقصة القصيرة.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف فمن المستحسن في القصص القصيرة ألا تتعدد الشخصيات أو الأمكنة أوالأزمنة، وأهمها عدم تعدد الشخصيات. حقا هناك من الروايات الحديثة ذات الحجم المتوسط ما يمكن أن يشترك مع القصة القصيرة في توفر هذا الشرط، ولكن إذا كان من الممكن أن تتعدد الشخصيات الرئيسية في الرواية فهذا غير جائز في القصة القصيرة.

من الفروق الأخرى بين القصة القصيرة والرواية، أن الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني، ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما في حالة الفلاش باك، وذلك بحكم أن الرواية تعرض للحياة في شمولها أما القصة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل.

الراوية إذن - كما يقال - تصوير من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر.

من هذه التفرقات أيضا ما يقال عن القصة القصيرة إنها لا تتعامل مع الانتصار، لكن مع الكبت والهزيمة والضياع والإشفاق، فلو كان بطلها سليمًا اجتماعيًا لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية، فالقصة القصيرة - كما يقول «فرانك أوكنور» في كتابه «الصوت المنفرد» - فن

الوحدة والعزلة، لهذا ينكمش بطلها على نفسه في قصة قصيرة يرضى بها وترضى به. ويعلل ذلك الدكتور شكرى عياد في كتابه «القصة القصيرة في مصر» أن فنان الرواية فيه شيء من الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو العالم النفسي أو هؤلاء جميعًا، لهذا تغلب عليه طبيعة النثر، أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر والإحساس بالدراما أظهر ما فيه، إنه فنان شديد الفردية، لهذا يتلقى الحياة بحساسية خاصة، وهذا التكوين النفسي لفنان القصة القصيرة هو الذى يجعل الشكل الفنى الخاص بها طبيعيًا وليس رواية مختصرة، فهو فنان تغلب عليه انطباعاته، ولا تفرغ نفسه لتسجيل التفاصيل التى لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات، ثم هو فنان أكثر انطواء لا يستطيع أن ينغمس في حياة الآخرين وإن تعاطف معهم، ثم هو بعد هذا كله يسترعى انتباهه وقع الصدام وتمزق الوشائج.

ونتيجة لذلك فإنه يمكن القول إن كل قصة قصيرة إن هى إلا تجربة جديدة في التكنيك، إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعاً وعمقًا وشمولاً، وما دام تصميم القصة القصيرة قائم على الأداء الدقيق للانطباع، فلابد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن غيرهامن القصص. إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقاً تاماً بين الشكل والمضمون في حين أن شكل الرواية يشبه ـ إلى حد غير قليل ـ الوعاء الذى يمكن أن تصب فيه مواد مختلفة. ويعبر «أوكنور» عن ذلك بقوله: إن الرواية لها شكل جوهرى هو الشكل الذى نراه في الحياة، شكل التطور الزمنى للشخصية، أو الحدث، في حين أن كاتب القصة القصيرة لا يعرف شيئًا اسمه الشكل الجوهرى، لأنه لا يطمع في تصوير الحياة الإنسانية في مجموعها، بل يختار فقط ما يتناول الحياة من إحدى زواياها.

بعد تلك التفرقة بين القصة القصيرة والرواية نستطيع أن نجمل عناصر القصة القصيرة التقليدية بالمعنى الغربى فى النسيج والعقدة والشخصية والبداية والنهاية.

أما النسيج فهو اللغة التى تشمل الحوار والسرد ويكون فى خدمة الحدث، فالنسيج يجب أن يساهم فى تصوير الحدث ثم تطويره بحيث يصبح كالكائن الحى له شخصيته المستقلة التى يمكن التعرف عليها، لذلك يجب أن نرى الأحداث لا من خلال عين الكاتب أو تعليقاته، بل من خلال الشخصية وتصرفاتها، لهذا من غير المعقول أن يجعل الكاتب شخصياته تتكلم بمستوى لغوى واحد، وإلا كان هو الذى يتكلم من خلالها، وبمعنى آخر يجب أن تكون اللغة فى خدمة الشخصيات وليس العكس. وليس معنى ذلك استخدام اللغة العامية مثلا بالنسبة للأشخاص الأميين واللغة الفصحى بالنسبة للمتعلمين أو المثقفين منهم، فهذه وسيلة بدائية فى الدلالة على الشخصيات، أما الطريق الأصعب والأكثر فنًا والأكثر خفاء فهو أن تكون اللغة دلالة على اهتمامات الشخصية ومستواها الاجتماعى من خلال ما تستخدمه من ألفاظ وتركيب لغوى كالتقديم والتأخير واستعارات وتشبيهات تنبع من بيئتها.

والأسلوب الركيك يفسد القصة، شأنه فى ذلك شأن الأسلوب المزدحم بالمحسنات البديعية أو الألفاظ الغريبة التى من شأنها أن تشتت الذهن بدلا من تركيزه على الانطباع الذى يريد الكاتب أن ينقله إلى القارئ. وكثير من كتَّابنا لا يتقنون قواعد لغتنا مع أن اللغة هى أداة الكاتب، فإذا لم يتقنها فمعنى هذا أنه لا يسيطر سيطرة تامة على وسيلته فى نقل رؤاه إلى جمهوره. ولا يكفى معرفة اللغة فحسب، بل لابد من توافر ثروة لغوية تتيح للكاتب أن يختار لفظاً دون آخر لأنه

أدق أداء في نقل انطباعه، فللألفاظ المترادفة ظلال، وكل لفظ يؤدى ما لا يؤديه لفظ آخر، وإن كان قريبًا منه في المعنى، وإذا كان العرب القدامى لديهم عشرات الألفاظ للجمل وناقته مثلاً يفرقون بها بين مختلف أعمارها وحالاتها، فإن علينا اليوم - والقصة توغل في العالم الداخلي للإنسان - أن نستخدم عشرات الألفاظ نفرق بها بين الحالات العاطفية المختلفة. ولا يقتصر الأمر على معرفة قواعد اللغة وألفاظها فقط، بل لابد من معرفة أسرار التركيب اللغوى، فتقديم لفظ مثلاً يختلف في وقعه عن تأخيره.

والأسلوب قد يستخدم للدلالة على زمان معين، فاللغة في عصر الجاهلية غير اللغة في عصر المماليك، غير اللغة في عصرنا الحاضر، وفي قصص جمال الغيطاني التي تتخذ عصر المماليك قناعا تاريخيا لها مثال جيد على استخدام الأسلوب للدلالة الزمنية على القصة. كما قد يُستخدم الأسلوب للدلالة على مكان معين، وليس من الضروري استخدام اللهجة المحلية العامية للدلالة على ذلك المكان، بل يكفي أن تتناثر هنا وهناك بعض الألفاظ أو التعبيرات أو الاصطلاحات الدالة على أن المكان هو الصعيد أو الوجه البحري أو إحدى الدول العربية مثلاً. كذلك يُستخدم الأسلوب للدلالة على الشخصية لا سيما في الحوار، فاستخدام اصطلاحات معينة أو تعبيرات أو ألفاظ معينة يحدد اهتمامات الشخصية أو تخصصها، كما يختلف الأسلوب باختلاف الطبقات الاجتماعية. ويمكن أن نتعرف على إحدى الشخصيات إذا كانت هناك «لازمة» تتكرر من حين لآخر في حديثه. والحوار يخفف من رتابة السرد، ويجعل الشخصيات أكثر تجسيمًا وأكثر حضوراً، ويفضَّل في حوار القصة القصيرة أن يكون سريعًا وقصيراً. كما يمكن للحوار أن يشارك فيما يُعرف بعملية الإيهام بالواقع، وذلك بأن يتضمن ترددًا

أو تلعثماً أو استدراكًا أو نطق حرف نطقًا غير سليم كما فى حالة الألثغ حتى يصبح الأسلوب قريبًا مما يتحدث به الناس عادة.

أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون فى خدمة المضمون، مثال ذلك فى قصتى «الزحام» فقد أسقطت حروف العطف وأسماء الوصل، وبذلك تلاصقت الجمل كما يتلاصق الناس فى الزحام، وكانت هذه الجمل المتراصة بعضها بجوار بعض، والتى تتوالى بسرعة، واحدة بعد الأخرى، تعطى الإيقاع السريع المرهق الذى يعطيه الزحام، وبذلك شارك الأسلوب فى المضمون ولم يكن مجرد وعاء له، بل التحم به وأصبح جزءاً منه.

والتقرير - وهو عكس التصوير - من الأخطاء التى تصيب النسيج بعيب شديد، لأن التقرير تدخُّل من الكاتب فى تطور الحدث، ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلاً من أن يصوره لنا، فلا يجب أن يقرر لنا الكاتب أو القصاص أن شخصًا ما ذكى، أو ماكر أو شرير، بل عليه أن يقنعنا بذلك خلال سلوكه وأفعاله بحيث نحبه أو نكرهه، تماماً كما نعرف أخلاق الناس وطبائعهم فى حياتنا العادية من تصرفاتهم دون أن يكون مكتوباً على جباههم أنهم أشرار أو طيبون، أذكياء أو ماكرون، فالقصة الجيدة لا تقول، بل تكون، لا تحكى ما وقع بل ما يمكن أن يقع، لا تنتمى إلى التاريخ، بل إلى الفن.

وكما يتجنب الكاتب تقرير صفات شخصياته يجب أن يتجنب كذلك تقرير المعنى، فالمعنى فى القصة يجب أن ينمو من بدايتها حتى يبلغ قمته فى نهايتها، ولا يمكن أن يُفهم إلا من مجموع القصة، فإذا احتوى جزء منها على المعنى دون الأجزاء الأخرى فإن ذلك معناه أن القصة لا تصور حدثًا متكاملاً له وحدة.

فالقصة القصيرة إذن بالمعنى الحديث ليست مجرد خبر أو مجموعة

أخبار، بل هى حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل عندها معنى الحدث.

وهذا هو ما يفرق بين القصة القصيرة والخبر الذى نقرؤه فى صحيفة يومية، فالخبر ليس إلا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريرى مباشر دون دلالة، أما القصة القصيرة فتقدم حدثًا أو مجموعة أحداث يتسبب كل منها فى حدوث الآخر بأسلوب تصويرى ذى دلالة، ولكن إذا وُجدت الدلالة فقط دون توفر الشروط الأخرى للقصة القصيرة فإن هذا يجعلها تنتمى إلى أدب الدعاية والعظات الأخلاقية. والدلالة هى الأساس الذى يحدد الكاتب بناء عليه اختياره لهذا الحدث أو ذلك من مجموعة الأحداث التى أمامه، أو هى التى تجعله يؤلف بينها على هذا النحو دون ذاك.

أما العنصر الثانى فى القصة فهو العقدة، والعقدة هى تتابع زمنى يربط بينه معنى السببية، أى أن عقدة القصة تجيب أساسًا على سؤالين: وماذا بعد؟ ولماذا؟ ولعل المثال المعروف الذى يوضح ما نقوله هو ما ذكره «فورستر» فى كتابه «أوجه الرواية» فإذا قلنا: مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك. فهذه مجرد حكاية لأنها لا تحتوى سوى على ترتيب زمنى، أما إذا قلنا «مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنًا». فهذه عقدة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى، لكن أضفنا إلى ذلك سبب موت الملكة. فالحكاية البسيطة تجيب على سؤالنا: وماذا بعد؟ أما الحبكة فإنها تجيب على السؤالين معا: ماذا بعد؟ ولماذا؟ وكل عقدة تتضمن صراعا، هو إما أن يكون صراعًا ضد الأقدار أو الظروف الاجتماعية، أوصراعا بين الشخصيات، أو صراعًا نفسيًا داخل الشخصية نفسها.

أما إذا تساءلنا: مَن ؟ فإننا نبحث فى القصة عن الشخصية وهذا هو

العنصر الثالث من عناصر القصة. ولكل شخصية عدة أبعاد أولها البعد الجسمى، هل هو طفل أو رجل، ذكر أو أنثى، طويل أو قصير، ذو عاهة أو سليم البِنية، له لازمة فى الحديث؟.. إلخ.. والبعد الثانى هو البعد الاجتماعى، هل يعيش فى القرية أو فى المدينة، هل هو غنى أو فقير؟ مهنته.. ثم البعد النفسى، والمفروض أن يكون محصلة للبعدين السابقين: هل هو عصبى أو بارد، مجنون أو عاقل، هل تصرفاته متناقضة، هل هو عاشق، أو همه جمع المال؟ ثم رابعا البعد الفكرى: هل هو محافظ أو متحرر، إذا كان فى القرية، هل هو مع الأخذ بالثأر، أو ضده، وإذا كان فى المدينة: هل يؤمن بسيطرة الرجل على المرأة أو بمساواتهما؟ هل آراؤه تطابق أفعاله؟ إلخ.

وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من عالم الإنسان فكثير من قصص الأطفال يختار مؤلفوها شخصياتها من عالمىْ الحيوان والجماد، وفى هذه الحالة يعطَى الحيوان أو الجماد نفس الأبعاد السابقة التى للإنسان. بل إن الشخصيات قد تكون شخصيات خرافية من عالم الخيال.

وليس من الضرورى أن يستخدم القصاص جميع هذه الأبعاد، بل يمكنه أن يكتفى ببعد واحد، فهذا يتوقف على المدرسة الأدبية التى ينتمى إليها، أو نوع القصة التى يكتبها، فالمدرسة الطبيعية تهتم بالبعد الجسمى للشخصية وتصفه بدقة، شأنها فى ذلك شأن ما توليه من وصف مماثل للجماد، وفى القصة النفسية نجد أن الاهتمام منصب على انفعالات الشخصية وعواطفها، وربما أحلام يقظتها وأحلام نومها، أما تقديم الشخصية بكل أبعادها فيجعلنا نتعرف عليها كما نتعرف على أصدقاء أو جيران لنا، نعرف أولا هيئتهم الخارجية وهو البعد الجسمى، ثم ما نلبث أن نتعرف على مركزهم الاجتماعى، فإذا زاد اختلاطنا بهم

تعرَّفنا على نفسياتهم وأسلوب تفكيرهم .

ويمكن تقسيم الشخصيات فى القصة إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية . وكما قلنا فإن القصة القصيرة لا تدور أحداثها إلا حول شخصية واحدة رئيسية ، أما الشخصيات الأخرى فتكون فى خدمتها فنياً ، أى لتعارضها مثلاً ، فتبرز شخصيتها من خلال تصرفاتها مع هذه الشخصية المعارضة .

ويمكن تقسيم الشخصيات إلى شخصيات بسيطة ثابتة لا تتغير من أول القصة إلى آخرها وأخرى معقدة متناقضة متطورة ، وهذه تكون أوضح فى الرواية مما هى فى القصة القصيرة ، ومع ذلك فالقصة القصيرة غالبًا ما تتناول لحظة من اللحظات الحاسمة فى حياة الشخصية ، أى وهى ليست فى حالة ثبات أو استقرار بل فى حالة تأزم أو فى لحظة حاسمة من لحظات حياتها ، كأن تكون على وشك اتخاذ قرار يغير مصيرها .

وإلى جانب الشخصية الرئيسية قد توجد شخصية الراوى وهو قد يكون محايداً كما أنه قد يبيح لنفسه التدخل فى الأحداث ، وهو من المفروض فى كل الأحوال أن يكون شاهداً على أحداث القصة . وسومرست موم من أبرز الذين استخدموا شخصية الراوى فى قصصه القصيرة .

ولقد كان من المألوف أن يُستخدم ضمير واحد من أول القصة إلى آخرها ، فإذا استُخدم ضمير المتكلم فإننا لا نرى الأمور إلا من وجهة نظر بطل القصة ، وفى تلك الدائرة التى تقع تحت حواسه وإدراكه . أما إذا استخدم ضمير الغائب فإننا نتلقى الأحداث من وجهة نظر الكاتب العالِم بكل شىء والذى يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسية ، أما استخدام ضمير المخاطب فكان نادراً إلا فى الحوار ، أما الآن فإن القصة

القصيرة ـ والرواية أيضاً ـ تستطيع استخدام الضمائر الثلاثة ، وغالبًا ما تكون الضمائر الثلاثة ملاصقة لوجهة نظر البطل ، كل ما هناك أنها لون من ألوان كسر رتابة استخدام ضمير واحد من ناحية ، والتقاط الحدث من أكثر من زاوية من ناحية أخرى .

آخر عناصر القصة هو البداية والنهاية . أما البداية فلابد من أن تكون شيقة تثير اهتمام القارئ وتشده إلى القصة ، وربما كان عنوان القصة هو بدايتها وهو الذى يجذب القارئ إليها أو يجعله لا يكترث لقراءتها ، وأنا شخصياً أفضل البداية ذات الحركة ، فالبداية الوصفية تقتل عنصر التشويق ، وقد وصف «تشيكوف» القصة الجيدة بأنها قصة محذوف مقدمتها ، أى أننا نواجَه بالأحداث مباشرة بلا مقدمات قد تصرف القارئ عن متابعة قراءته ، وقد اهتم «ادجار آلان بو» ببداية القصة إلى درجة أنه قال إنها هى التى تحدد نجاح القصة أو فشلها .

أما النهاية فلا تقل عن البداية أهمية ، لأنها ليست مجرد ختام لأحداث القصة ، بل هى التنوير النهائى ، إنها اللمسة الأخيرة التى تمنح القصة ، بالكشف عن شخصيات القصة ، كمالها ونهايتها . ويعتمد البعض على المفاجأة فى نهاية القصة ، لكن هذه طريقة قد عفا عليها الزمن حتى أن بعض القصاصين يبدءون قصصهم بما انتهت إليه ، فهم لا يعتمدون فى تشويق القارئ على تكنيك القصة البوليسية والاحتفاظ بالمفاجأة إلى النهاية ، بل يتحَدَّون هذا الأسلوب القصصى الفج مبرهنين أن قصصهم يمكن أن تغرى قراءها بالمتابعة بالرغم من أن نهايتها معروفة منذ البداية ، ويكون الدافع الرئيسى للقارئ فى بعض الأحيان هو اكتشاف كيف تطورات الأمور حتى وصلت إلى تلك النهاية ، نهاية الأحداث ، وإن ذُكرت فى بداية القصة ●

# القصة القصيرة
# فى التراث العربى

على ضوء إدراكنا أن القصة القصيرة تتطور شأنها فى ذلك شأن مبدعها الإنسان، وأنها مرت فى مراحل متعددة، وأنها تلبى حاجات اجتماعية ونفسية عند الإنسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائى، حق لنا أن نبحث عن هذا الشكل الأدبى فى تراثنا العربى، قبل أن نتعرض له كما عرفناه أخيراً من الغرب.

فلست من أنصار القول إن القصة القصيرة وُلدت فى الغرب عندما قدم «ادجار آلان بو» الأمريكى أفضل محاولاتها المبكرة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ثم أرسى دعائمها وطورها «دى موباسان» الفرنسى فى النصف الثانى من ذلك القرن نفسه، فلم تعد قاصرة على قصص الرعب بل أصبحت تتناول شريحة مختارة من حياة الإنسان العادى فى لحظة من لحظات حياته، كما أدخل عليها «تشيكوف» الروسى تطورات جديدة فى وقت متزامن تقريباً مع «موباسان».

فالقصة القصيرة بهذا المعنى الغربى ليست إلا مرحلة من مراحل تطورها كما أوضحنا، وإلا قلنا ـ كما عبر أحد نقادنا ـ إن القدماء لم يكن لهم بيوت يسكنونها ولا أثواب يرتدونها أو طعام يأكلونه لأن بيوتهم وطعامهم وأثوابهم مختلفة عن مثيلها فى الوقت الحاضر، إن هذا لا يختلف قط عن قولهم إن العرب لم تكن لهم قصة، بل الثابت ـ كما سنعرف ـ أن فن القصة الأوربى تأثر بفن القصة العربى.

ويسلِّم البعض بأن العرب عرفوا القصة، ولكنهم لم يعرفوها إلا منذ ترجم ابن المقفع كتابه «كليلة ودمنة» فى مطلع القرن الثانى الهجرى،

وعلى رأس هؤلاء المستشرقين إرنست رينان الذى يعلل ذلك بسببين رئيسين : أولهما أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة، فلم تمنحهم المخيلة المبتكرة التى تتوافر للغربيين، وقد ردد هذا الكلام - أوقريباً منه - بعض كتاب العربية، ولعلهم متأثرون برأى هؤلاء المستشرقين مثل عبد العزيز البشرى فى كتابه «المختار»، وأحمد أمين فى «فجر الإسلام»، والعقاد فى «الفصول»، وتوفيق الحكيم فى «زهرة العمر»، فهؤلاء اتفقوا - ولتعليلات مختلفة - على أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى.

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية القديمة أنها كانت أقرب إلى الخبر أو التاريخ وبالتالى أقرب إلى الواقع، بينما هى اليوم لها وجودها المستقل عن الواقع وإن كانت مستمدة منه، ولكن ذلك لم يكن حال القصة العربية فقط، بل هو حال كثير من الفنون الأخرى وأبرزها الفن التشكيلى الإغريقى فالأوربى. فقد كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمدى دقة انطباقه على الواقع المأخوذ عنه، ودوره ينحصر فى اختيار هذا النموذج دون ذاك، ومن هنا رأى «أفلاطون» أن الفن هو تقليد التقليد، باعتبار أن الواقع الذى يأخذ عنه الفن ويقلده ليس إلا تقليداً لما فى عالم المثل، فإذا صور أحد الرسامين مقعداً فإنه يقلد هذا المقعد، والمقعد بدوره ليس إلا تقليدا للمقعد الموجود فى عالم المُثل.. وقد قطع الفن التشكيلى الحديث صلته المباشرة بفكرة التقليد، وترك هذه المهمة لآلة التصوير، وطرق ميادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الإنسان الداخلية وتناقض مشاعره، ومع ذلك فإن أحداً لا يجرؤ على إلغاء كل ما رُسم من لوحات وما نُحت من تماثيل قبل عصر النهضة من تاريخ الفن، فالقصة - الخبر أو القصة -

التاريخ شبيهة تماما باللوحة ـ الواقع، كل منهما مرحلة من مراحل الفن الذى تنتمى إليه.

ومحاولة التغلغل فى نفسية الشخصيات لا ينعدم فى القصص القديم لكنه يضؤل إلى حد كبير بحيث لا يكاد يقوم بدور فى البناء القصصى، بينما قد نصل فى القصة الحديثة إلى الطرف المقابل أى إلى قصة المونولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتها الداخلية، ولا شك أن هذا التطور يرجع إلى عوامل كثيرة لعل من أهمها انتشار الطباعة، فالحكاية القديمة ـ قصيرها وطويلها ـ تعتمد على الرواية الشفاهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المقروءة وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة. ومن الواضح أن رواية التحركات الخارجية لأبطال القصة مشافهة أمر ميسور بينما يكاد يتعذر ذلك بالنسبة لتتبع الخلجات النفسية، وهو ما تتحمله الكلمة المكتوبة أو المقروءة. فالقصة الحديثة ـ كالشعر الحديث ـ موجهة أساساً إلى عين القارئ بينما الحكاية القديمة ـ كالشعر العمودى ـ موجهة أساساً إلى أذن السامع، ولعله لهذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثة بانتشار التعليم من ناحية ـ أى القدرة على القراءة ـ وأدوات النشر لاسيما الصحافة من ناحية أخرى، أى انتشار الكتابة. لهذا فعندما نحدد خصائص القصة ـ قديمها وحديثها ـ علينا أن نقوم بمهمتين: مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى بقدر الإمكان، والثانية أن نفرق تفرقة أخص بين القصص القصيرة فى مختلف المدارس الأدبية، بل بين قصص كاتب وكاتب، حتى نصل إلى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد.

وهذا التطور الجوهرى فى القصة ـ وفى الفنون بوجه عام ـ مماثل لما وقع فى مجال العلوم على أثر ما أُدخل من تطورات على اختراعى

المقراب والجهار أو التليسكوب والميكرسكوب، مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الإنسانية، فلم يعد الفنان ـ كما لم يعدالعالِم ـ يقنع بما تصل إليه تلك الحواس، بل مضى ـ كلٌّ بطريقته ـ يستكشف ما دق أو نأى عن حواس الإنسان. ويبدو أن المدرسة التى ظهرت فى القرن الماضى فى فرنسا ـ والتى عُرفت بالمدرسة الشيئية ـ حاولت العودة إلى أساليب القصة القديمة وإن كان فى صورة متطورة، فقد دعت إلى الاقتصار على تتبع الأشياء ورصد الحركة الخارجية للشخصيات القصصية دون إسقاط إنسانيتها على الوجود، متأثرة فى ذلك بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف المشاهد على أبطاله إلا من خلال حركتهم وما يحيط بها من أشياء لها دلالتها.

بهذا الفهم نستطيع أن نعلن أن تراثنا العربى عرف القصة ـ الخبر، أو القصة ـ التاريخ، كما عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية، والمقامة التى بدت فيها بل طغت عليها الصفة البلاغية.. بل لقد عرف التراث العربى المجموعات القصصية التى تمتاز عن كثير من مجموعاتنا المعاصرة بأنها كانت تتدرج تحت موضوع واحد مثل كتاب «البخلاء» للجاحظ المولود عام ١٦٠ هجرية والمتوفى عام ٢٥٥ هجرية، و«المكافأة وحسن العقبى» لأحمد بن يوسف المتوفى عام ٣٣٩ هجرية، و«الفرج بعد الشدة» للتنوخي المولود عام ٣٢٧ هجرية والمتوفى عام ٣٨٤ هـ. «ومصارع العشاق» لابن السراج المولود عام ٤١٢ هـ. والمتوفى عام ٥٠٠هـ. بل إن بعض هذه الكتب مبوب يجمع فى كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، فأحمد بن يوسف الذى كان كاتبا فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه إلى ثلاثة أبواب: المكافأة على الحسن، فالمكافأة على القبيح، وأخيرا حسن العقبى.

فإن لم تكن القصص تندرج تحت موضوع واحد فقد حرص مؤلفوها أو جامعوها على أن يربطوا بينها برباط فني على نحو ما نجد في قصص ألف ليلة وليلة، فكلنا يعرف قصة الملك شهريار الذى اكتشف خيانة امرأته له مع عبد أسود فجعل يتزوج كل لية بعروس يقتلها فى الصباح انتقاما ممن خانته وحتى لا يعطيها فرصة لخيانته، إلى أن تطوعت شهرزاد لإنقاذ بنات جنسها، واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلة قصة لا تتمها إلا اليوم التالى، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعة بهذا الخيط الفنى مما أعتبره المحاولات المبكرة لما تطور فيما بعد إلى ما يعرف اليوم بالرواية. وإذا كانت ألف ليلة وليلة قد نقلت بعض أصولها عن الفارسية أو الهندية فهناك السير الشعبية التى حفل بها الأدب العربى مثل سيرة الهلالية وسيرة عنترة والأميرة ذات الهمة وحمزة العرب وعلى الزيبق.. إلخ، والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والرواية لأن السيرة فى الواقع يمكن النظر إليها كمجموعة قصصية لكنها أكثر ارتباطا مما هى فى ألف ليلة فلا تجمع بينها مجرد حيلة عروس تريد أن تبقى على حياتها مع زوجها الراغب فى القتل والانتقام، بل يجمع بينها بطل السيرة، لهذا فالقصة تستفيد ـ ولا نقول تُبنى ـ من القصة السابقة، ففى سيرة على الزيبق بن حسن رأس الغول مثلا نجد أنه إذا استولى الزيبق فى إحدى قصصه على السيف المرصود فإنه يستعمله فيما يتلو ذلك من قصص. والزيبق لا يكاد ينتهى من ملعوب إلا ليبدأ بآخر . (والملعوب اختبار لقوة البطل وشجاعته وذكائه فى إطار الحدود الإنسانية أى مع أنداد له من عالم الإنسان، أما النفيلة فهى اختبار للبطل فيما وراء الحدود الإنسانية حيث يلتقى بجان أو سحر أو حيوان خرافى أو أشياء مرصودة) ولكن ولئن كان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدتها الخاصة بحيث تصبح قصة

قصيرة مستقلة إلا أنها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى. ثم يلتقى على الزيبق بأبطال يشبهونه وإن كانوا أصغر منه شأنا ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهم تكرار للتكرار. وهكذا تتعدد القصص فى قصة واحدة طويلة. فهنا ك شخصية واحدة تربط بين القصص هى شخصية صاحب السيرة لكنها جامدة لا تتطور حتى أنها تشيخ فجأة دون تمهيد فى قصص سابقة. وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرة فلا تحذر شراً جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنما لا ذاكرة لها، وهذا يسبب استقلال كل قصة عن الأخرى. وهذا هو سبب تعدد القصص المماثلة المتشابهة، حتى إذا سرد المؤلف عدداً كافيًا منها وضع حداً لها. لهذا، فنحن نحس ونحن نقرأ هذه السير كأنما نشاهد أحد الأفلام التى أنتجت فى بداية اختراع السينما حيث يبدو الفيلم مجموعة صور تقدم فى مجموعها قصة حقًّا ولكن كل صورة تنفرد واحدة بعد الأخرى مستقلة عما سبقها أو يتلوها.

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها فى ألف ليلة وليلة أيضا، تلك هى طريقة القصص المتداخلة، أى راوية قصة من داخل قصة.

وهكذا نجد أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب بل عرفوا المجموعات القصصية وحرصوا على أن يبرروا وجودها معًا، مرة عن طريق الموضوع الواحد، ومرة عن طريق خلق رباط فنى ومرة ثالثة عن طريق التداخل.

فإذا أردنا أن نلقى نظرة سريعة على الخصائص الفنية لأشهر أنواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربى فيمكننا إيجازها فيما يلى:

## أولا: القصة ـ الخبر:

وهى كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنما وقعت فعلاً، وقد تكون كذلك حقاً، لكن لا شك أن انتقالها من جيل إلى آخر حذف منها وأضاف إليها، ولذا وُجدت أكثر من رواية كل منها تعبر عن عصرها، ومن الخطأ فى هذا المجال اعتبار أن هناك أصلاً واحداً وأن بقية الروايات تحريف لها، فنحن فى مجال فن ولسنا فى مجال تاريخ ولا تخدعنا محاولة القصاص إيهامنا أنه ينقل عن واقعة حقيقية، وليس حرص الراوى على ذكر مصادره إلا نوعًا مما يعرف بعملية الإيهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كُتَّاب القصة الغربية فيما بعد حين يزعمون أنهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات أو أنباء وصلتهم بالبريد.. إلى آخر هذا الإيهام بأن أحداث الرواية وقعت فعلاً.

والحركة فى القصة ـ الخبر من الخارج فقط وقد يكون فيها شىء من الرمز ومن المعنى، لكنها قلما تكشف لنا عن الخوالج النفسية لشخصياتها أو صراعها الداخلى بين عاطفتين متناقضتين.

ولهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذى يبدعه قصصىٌّ مجهول المصدر وتتداوله الأجيال أو المستند إلى سلسلة الإسناد المعروفة بالعنعنة أى: عن فلان، عن فلان، أو الذى يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ وخبر، وبين القصص المعاصر الذى يبدعه أفراد على أساس فنى يعى أصحابه تطوره ويحاولون أن يلتزموا خطه وإن أضافوا إليه، فلا نستخدم نفس المعايير فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى بخلائه وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاته.

وفى مقابل القصة/ الخبر عرف العرب القصة/ الفانتازيا وهى التى تحطم الفواصل بين عالمىْ الإنسان والحيوان، وتحطم عوائق الزمان

والمكان، وتزدحم بالجن والسحر، على نحو ما نقرأ فى قصص ألف ليلية وليلة.

### ثانيا: النادرة وتتميز بما يلى:

من حيث الحجم قصيرة نسبيًا، وما يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة الداخلية للإنسان هو طابع معظم قصص تلك المرحلة، ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة، إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما، أو من نمط من أنماط الشخصية وإما فى شكل عظة إنسانية.

وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الأذكياء. وتغلب عليها المفارقات التى تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة.

وهى قلما تتجه إلى الخوارق، ومعظمها يُختتم بلفتة ذكية غالبا ما تبعث على الابتسام، وهى سريعة الحفظ والانتشار بسبب ما فيها من مفارقة وما تثيره من ضحك ولقصرها الشديد ولأنها تُستخدم للتشبيه أو السخرية أو التعليق على مواقف مشابهة فى الحياة الواقعية، ومن أشهر النوادر العربية نوادر جحا وأبى النواس.

أما قصص الحيوان فقد تأثر فيها العرب بالتراث الأدبى فى كل من الهند وفارس على نحو ما نرى فى كتاب كليلة ودمنة، وإن عرفت منذ الجاهلية، وفيما يعرف بقصص الأمثال.

وحكاية الحيوان قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالناس وتحتفظ مع ذلك بصفاتها الحيوانية وكلها تهدف إلى مغزى أخلاقى.

والقصة الفلسفية عرفها العرب، ولعل أهمها قصة حى بن يقظان وقد تداولها أكثر من فيلسوف مثل ابن سينا ( ٣٧٠ - ٤٢٨ ) وابن طفيل ( ٥٠٦ - ٥٨١ ) والسهروردى المقتول عام ٥٨٧ هـ، وأشهر هذه

القصص الثلاث قصة حي بن يقظان لابن طفيل وبطلها «حى» نشأ في جزيرة منعزلة وكان من الذكاء بحيث استطاع أن يقوم بحاجات نفسه وفي الوقت نفسه استطاع أن يصل إلى معرفة الله، والاتصال به، ثم التقى برجل من جزيرة مجاورة اسمه أبسال فعلمه الكلام واكتشف أبسال أن ما وصل إليه «حى» من عقيدة هو نفسه الدين الذى يؤمن به، فطلب إليه أن يكشف لأهل الجزيرة المجاورة ما وصل إليه من الحقائق العليا، غير أنه لم ينجح فى ذلك، فوجد «حى» و «أبسال» نفسيهما مضطرين آخر الأمر إلى الاعتراف بأن الحقيقة الخالصة لم تُخلق للعوام لأنهم مكبلون بأغلال الحواس وعادا إلى الجزيرة المهجورة.

ويقال إن هذه القصة مأخوذة من قصة سابقة بعنوان «الصنم والملك وابنته» وفيها بعض الأحداث المتشابهة، كما نلاحظ أنها شبيهة من بعض الوجوه بقصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو ( ١٦٦٠ - ١٧٣١ ) والتى نُشرت بعد «حى بن يقظان» بأكثر من أربعة قرون - وإن لم تنطو على الجانب الفلسفي الكبير الذى انطوت عليه قصة ابن طفيل. فأحداث القصة الفلسفية وشخصياتها ليست إلا رموزا الهدف منها هو تصوير القضايا الفلسفية بأسلوب درامى حتى يصبح أقرب إلى الأفهام من الأسلوب الفلسفي المجرد.

والذى يهمنا فى قصة «حى بن يقظان» هو استخدامه الفن القصصى فى عرضه لفلسفته على هذا النحو الأصيل الذى يبدو سابقاً لزمنه بكثير. وهي كما رأينا قصة رمزية تقوم على التوفيق بين الفلسفة والدين وعلى بيان أن التأمل المحض والإيمان الحقيقى طريقان يؤديان إلى نتيجة واحدة، هي الاتصال الوثيق بالله والاتحاد به، وهى ثانياً تعبر عن أن حياة الروح السامية لم تُخلق إلا لقلة من البشر، أما العامة فيكفيهم الإيمان الساذج البسيط والأخذ بمظاهر الدين وطقوسه وشكلياته.

أما فن المقامة فلم يبدأ فى النثر العربى مكتمل البناء على النحو الذى عرفناه عند الهمذانى والحريرى، بل - على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطئ - أمضى طفولته الأولى فى الأساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب، ثم فى الروايات والأحاديث القصصية التى فسرت بعض أمثالهم، حتى ظهرت فى كتب التعليم اللغوى فى القرن الثالث، تحتال بوضع مادة الدرس فى قالب مشوق، كما ظهرت الأمالى، وأكثرها عن «ابن دريد» العالم الأديب، وقد كانت آثار ابن دريد هى المرحلة الحاسمة التى نقلت هذا الفن من حياته التعليمية إلى الفن الخالص فى العرض، وإن عادت بعد ذلك فرُدت إلى أصلها التعليمى بعد مقامات الحريرى.

وهناك إجماع على أن بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨-٣٩٨هـ) الذى عاش فى القرن الرابع الهجرى وتوفى وهو فى الأربعين من عمره هو الذى وضع أصول المقامة الفنية ثم جاء بعده الحريرى بنحو قرن (٤٤٦-٥١٦ هـ) ثم قلدهما من بعدهما كثيرون من أشهرهم فى العصور الوسطى السيوطى المتوفى سنة ٩١١هـ. وفى العصر الحديث اليازجى (١٨٠٠-١٨٧١م). ويتلخص موضوع المقامات فى أن راويها وهو عيسى بن هشام عند الهمذانى، والحارث بن همام عند الحريرى يمر ببلد من البلاد فى بعض أسفاره فيلتقى بأديب متصعلك هو أبو الفتح الإسكندرانى عند الهمذانى، وأبو زيد السروجى عندالحريرى يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الراوية بعد مشقة لإحكامه التنكر، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما استطاعته موهبته من أموال الناس، فيعتذر له الصعلوك بأن الزمان لم يُبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت، ويكون هذا الاعتذار فى أغلب الأحيان أبياتًا من الشعر تُختم بها المقامة.

ولعل المقامة الإبليسية من أهم مقامات الهمذانى فهى تدور على لقاء

عيسى بن هشام لإبليس فى واد من وديان الجن حين ضلت منه إبل فخرج فى طلبها . ويرجح البعض أن هذه المقامة قد أوحت لبعض من تلاه من الأدباء بأروع الأعمال الأدبية لا سيما رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى .

وقد اختلف الرأى فى المقامة فالبعض يرى أنها ليست لها أية قيمة قصصية وإن كانت قد وُضعت فى القالب القصصى ، وكل الهدف الذى يرمى إليه المؤلف هو الموعظة أو النكتة أو الألغاز اللغوية والنحوية ، فالمقامة فى نظر هذا الرأى هى مجرد حديث أدبى بليغ أساسه العرض الخارجى والحيلة اللفظية . لكن هناك رأيا آخر يرى أن كل المقامات ليست فى مستوى فنى واحد وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتى بمعناها الغربى الحديث ، وإن كان أكثرها لا يحتوى حقًا إلا على زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة تشتمل على نسبة كبيرة من غريب الكلام .

على أيه حال فالمقامة تتميز عن بقية الأنواع الأخرى بأن لها مؤلفًا معروفًا ، وأنها وُضعت خصيصا لأغراض أدبية ، وأن الصنعة ـ وربما التطرف فى الصنعة ـ واضحة وضوحًا لا ريب فيه لعل أميزها ذلك السجع الذى أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها ●

# القصة القصيرة في الغرب

في الوقت الذى كان فيه «بوذا» حيًا، وربما دون أن يحس اليونانيون بوجوده أو وجود أدبه، كانت هناك مجموعة قصصية تشبه تلك التى ألفها البراهمة فى مهاجمة المرأة، جمعها كاتب اسمه أريستيدس Aris-tides بعنوان: قصص ميليزية Milision Tales وإن كان الكتاب ضاع إلا أن المؤرخ اليونانى هيرودت المولود عام ٤٩٠ ق. م. قد أعطانا بعض نماذج هذه القصص، كما انتشرت القصص الخرافية المعروفة باسم خرافات «ايسوب» والتى يروى معظمها على ألسنة الحيوان، كما ظهرت بعد ذلك أكثر من مجموعة قصصية لبعض الكتاب اليونان والرومان.

وفى العصور الوسطى حدث تفاعل بين الشرق والغرب عن أكثر من طريق: طريق التجارة، وطريق الحروب، ثم طريق صقلية وجنوب إيطاليا والأندلس. ونتيجة لهذا التفاعل عرف الغرب القصص العربى، وتأثر به فى بعض أنواعه.

ولما كانت الحضارة العربية قد أمدت الحضارة الغربية بما سبق أن نقلته من حضارات الشعوب الأخرى لاسيما الهندية والفارسية واليونانية، قبل أن تنقله أوربا عن هذه الحضارات مباشرة، كما أنها أمدتها بما ابتكرته هى نفسها من علوم وآداب، فقد تمثلت هذه الاستفادة بجانبيها فى القصة أصدق تمثيل، فقد عرف الغرب عن طريق العربية عدة مجموعات قصصية عن أصل فارسى أو هندى، مثل: كليلة ودمنة وقصة السندباد، وقصة برلعام ويواصف. فالنص الأصلى

العربى لكليلة ودمنة تُرجم إلى الإسبانية مباشرة منذ سنة ١٢٦١ ، ومنها ترجم إلى الفرنسية ، ولم يكد هذا الكتاب يُعرف فى أوربا حتى اعتُبر المثل الأعلى لكتب المواعظ التى تُلقى على ألسنة الحيوان أو الطير ، كما كثرت محاولات تقليده لاسيما فى بعض أقاصيص «بوكاتشيو» المعروفة باسم الليالى العشر «الديكاميرون» والتى ترجع إلى منتصف القرن الرابع عشر ، فضلاً عن المنهج العام لمجموعة هذا القصصى الإيطالى التى تتفق مع «كلية ودمنة» ومع «ألف ليلة وليلة» فى أنها «قصة قصص» أى قصة تبرر فى أولها تعدد ما يتلوها من قصص.

والمجموعة الثانية «قصة السندباد» مثل سابقتها هندية الأصل ، وتعتمد أيضا على خط واه بين عدد متنوع من الأقاصيص الصغيرة. وكان الآمر بترجمة هذه المجموعة هو الأمير فادريكى أخو الملك العالِم ألفونسو العاشر ، فنُلقت إلى اللغة القشتالية سنة ١٢٥٣ بعد ترجمة كليلة ودمنة بسنتين تحت عنوان «كتاب مكائد النساء وحيلهن» ، وقد تُرجم الكتاب الى جميع اللغات الأوربية شعرا أو نثرا ، بل حتى بعض اللهجات فى إسبانيا مثل القطلانية ، وهذه القصة غير قصة السندباد البحرى التى نعرفها فى مجموعتنا العربية «ألف ليلة وليلة» ، فقصة السندباد المترجمة عبارة عن مجموعة من الحكايات تبلغ ستا وعشرين ، يربط بينها خيط يذكرنا بقصة الأخوين الفرعونية وقصة يوسف وامرأة العزيز ، ذلك أن زوجة أحدالملوك تراود ابنا له عن نفسه فيعف عنها ، وتسبق هى إلى الشكوى إلى الملك زاعمة أنه هو الذى راودها ، فيغضب الملك ويحكم على ابنه بالقتل ، غير أن وزراءه السبعة ينصحونه بالتثبت من التهمة مدة سبعة أيام ، تتابع خلالها القصص من زوجة الملك وهى تلح عليه فى قتل ابنه ، ومن الوزراء وهم يذكّرونه بمكائد النساء وحيلهن وخطر الانصياع لهن ، وهكذا تتعاقب الحكايات خلال سبعة

أيام حتى يُسمح لابن الملك بالدفاع عن نفسه فتظهر براءته وتحل العقوبة بجارية أبيه. وقد كان لكل حكاية من حكايات الوزراء السبعة أثر هائل على بواكير القصص الأوربى فى عصر النهضة، ولعل أهم آثارها كان على مجموعة بوكاتشيو «الليالى العشر» التى سبقت الإشارة إليها، وإن كانت أكثر إمعانًا فى الإباحية وأقرب إلى الأدب المكشوف، فالطابع الخلقي الوعظى هو الغالب على المجموعة المترجمة عن العربية.

أما ثالث المجموعات القصصية الهامة التى تُرجمت عن العربية فهى القصة الصوفية «برلعام ويواصف» وهى أيضا من مصدر هندى قديم، قدِّر لها كذلك نصيب كبير من الذيوع العالمى حتى أنها كانت تعتبر من كتب المواعظ والأمثال التى استخدمها الوعاظ البوذيون والمسيحيون والمسلمون واليهود على التعاقب، وأصل هذه القصة يدور حول حياة بوذا وتوبته بالمعنى الصوفى، أى التحول الفجائى والانقطاع للتعبد الصوفى، وقد أصبحت هذه القصة أساسا لقصص وقطع مسرحية كثيرة دينية الطابع منذ تناقلها حتى مشارف العصر الحديث.

إلى جانب ذلك عرف الغرب قصصًا من ألف ليلة وليلة مثل قصة الجارية تودد التى طُبعت ترجماتها الإسبانية والبرتغالية عشرات الطبعات ابتداء من سنتة ١٦٢٤ وبلغ من شعبية هذه الحكاية وذيوعها فى الأدب الأسبانى أن عمد إلى نقلها إلى خشبة المسرح أعظم من عرفتهم إسبانيا فى عصرها الذهبى وهو «لوجى دى فيجا» Loge de Vega (١٥٦٢ - ١٦٣٥) تحت عنوان «الجارية تيودور».

وفضلا عن المجموعات القصصية الهندية والفارسية التى نقلها الغرب عن الترجمات العربية، نقل الغرب ألوانًا أصيلة من الأدب القصصى العربى، ومن الأخبار التى تمتزج فيها الرواية التاريخية

بتفاصيل أضافها خيال القصاص. وقد كان من الطبيعى أن تنتقل إلى الأندلس هذه الألوان القصصية، منذ عصر مبكر، فيما انتقل إليها منذ الفتح من عناصر الثقافة العربية فى الشرق.

ولعل أهم ما عرفه الغرب من هذه الفنون القصصية العربية فن المقامة، وتنبه الدكتورة سهير القلماوى فى بحثها القيم الذى نشرته لها هيئة اليونسكو بعنوان «أثر العرب والإسلام فى الفن القصصى فى النهضة الأوربية» إلى أن فن المقامة فى الأندلس لم يجمّد فى القلوب الشرقية وإنما تطور تطوراً سليمًا، إذ تحرر من فيهقة اللغويين المتكلفة، بحيث انتهت المقامة فى الأندلس إلى عكس ما انتهت إليه فى الشرق تمامًا، ففى الشرق انتهت إلى ما يشبه التمارين اللغوية المحضة وفقدت ذلك الخيط الذى كان يربطها بالفن القصصى الحقيقى، أما فى الغرب فأصبحت لونًا من ألوان القصة الاجتماعية النقدية وإن لم تتحرر من بعض القيود التقليدية مثل الأسلوب المسجوع. ويشير مؤرخو الأدب الإسبانى إلى إمكان تأثير هذا الفن فى مولود جديد فى الأدب القصصى الإسبانى هو المعروف باسم القصة «البيكارسية» وأقرب ترجمة عربية يمكن أن تكون لهذه القصص هو قصص الشطارة، حيث نرى الشاطر «البيكار Alpekar» أشبه ما يكون ببطل المقامة، فهو فى الغالب شخص من أصل وضيع، ويعيش فى بيئة قاسية يعانى من آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء والسذّج، وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذى لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء. فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك، وتشير الدكتورة سهير القلماوى إلى فرق جوهرى بين الفنين العربى والإسبانى فى الناحية الأسلوبية، فقد بدأت القصة البيكارسية فى إسبانيا تعبيراً تلقائيًا شعبيًا ساذجًا، ثم اتجهت بعد ذلك إلى التأنق

والزخرف اللغوى والاهتمام بالصياغة، على عكس المقامة ـ على الأقل فى الأندلس كما سبق أن أشرنا ـ التى بدأت مزيجًا من القصص الشعبى والتفنن اللغوى، ثم غلبت عليها الزخارف اللغوية حتى أحالتها إلى قوالب جامدة صماء، لكنها فى الأندلس عادت إلى مصادرها الشعبية الأصيلة، لا سيما فى العصور المتأخرة، فكسرت الجانب الأعظم من اهتمامها لتقديم صور من حياة المجتمع الشعبى، واتجهت إلى التعابير العامية السوقية، وكسبت بذلك فى المضمون ما فقدته فى الشكل.

إلى جانب المقامة كانت هناك القصة الفلسفية التى كان للعرب فضل ابتداعها، وكان لها أثر كبير على التفكير الأوربى، مثل قصة «حى بن يقظان» والذى يهمنا فى هذه القصة هو استخدام الفن القصصى لعرض وجهة نظر فلسفية على هذا النحو الأصيل الذى يبدو سابقاً لزمنه بكثير حتى أن أحد العلماء الإسبان وهو «منندث بيلايو» الذى درسها فى كتابة «أصول الرواية» يصفها بأنها أعظم آثار الأدب العربى أصالة وتفرداً، وقد كانت أول ترجمة إلى اللاتينية لهذه القصة فى أكسفورد عام ١٦٧١، للعالم الإنجليزى «ادوارد مدكوك».

كذلك لابد من الإشارة الى كتاب «مختار الحكم ومحاسن الكلم» للكاتب المصرى أبى الوفاء مبشر بن فاتك الذى توفى حوالى ١٠٧٨ ـ ١٠٨٨م، وكان من أعيان مصر الفاطمية فى عهد الظاهر والمستنصر(*) وقد كان هذا الكتاب من بين الكتب التى أمر بترجمتها إلى اللغة الإسبانية الملك ألفونسو العاشر، فى منتصف القرن الثالث عشر. فإلى جانب مادة الكتاب الفلسفية، تضمن الكتاب قدراً كبيراً من الأمثال والحكم والقصص ذات المغزى الفلسفى، وكانت من الأسس التى قام

---

(*) حقق هذا الكتاب وقدم له د. عبد الرحمن بدوى، ونشره المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد ١٩٥٨.

عليها جانب عظيم من القصص الإسبانية والأوربية، ذات المغزى الدينى أو الفلسفى أو الصوفى.

ولتتبع أثر هذه القصص العربية في الأدب الأوربى باستفاضة يمكن الرجوع إلى كتاب العقاد «أثر العرب فى الحضارة الأوربيـــة» وكتاب د. عبد الرحمن بدوى «دور العرب فى تكوين الفكر الأوربى» والفصل القيم للدكتورة سهير القلماوى الذى سبقت الإشارة إليه.

إنما يكفى أن نشيــر إلى مـجــمـوعــة القـصـص المعـروفـة باسم «الديكاميرون» أو الليالى العشر للكاتب الإيطالى «جيوفانى بوكاتشيو» (١٣١٤ ـ ١٣٧٥) فالتأثير فيها واضح ببعض المجموعات القصصية المترجمة عن العربية شكلاً ومضموناً، فالذريعة التى اتخذها المؤلف لحكاية قصصه المائة هو أن وباء اجتاح مدينة فلورنسا ففتك بحوالى نصف سكانها، فرأت عشر شخصيات، أن تفر من هذا الوباء وتلوذ بعزلة بهيجة فى حدائق أحد القصور حيث حاول أفرادها انتزاع أنفسهم من الحــاضـر الرهيب المظلم بأن يتناوبوا رواية قصص تنسيـهم هول الطاعون، و هكذا أخذ كل منهم يروى قصة كل يوم، فكانت الحصيلة عشر قصص يوميًا، ومائة قصة خلال الأيام العشرة، مما يذكرنا بطريقة الربط بين المجموعات القصصية فى كل من كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة. هذا من ناحية الشكل، أما التفاصيل فإن هناك قصصاً كثيرة فى مجموعة «بوكاتشيو» مصدرها عربى، وإن كانت يد الأديب الماهرة قد تصرفت فيها، وجعلتها فى قالب أوربى أو إيطالى، ويتردد فى القصص مـثــلا اسم صــلاح الدين الأيوبى وأســمــاء غـيــره من الحكام العــرب والمسلمين، مما يدل على أثر الاتصال بين الشرق والغرب فى الأدب، وأن التشابه الموجود في بعض قصص «الديكاميرون» والقصص العربية ليس مجرد صدفة بل نتيجة من نتائج هذا الاتصال، ولعل من أهم أوجه هذا

التشابه الإلحاح على مكائد النساء، وخيانتهن فى قصص «بوكاتشيو».

وبظهور القوميات في أوربا ونمو لغات هذه القوميات أصبح لكل شعب من هذه الشعوب قصَّاصه وقصصه، ولسنا نريد أن نحشد حديثنا بتفاصيل تاريخية عن كتّاب القصة القصيرة ومجموعاتهم القصصية لدى كل شعب من هذه الشعوب إنما يكفى أن نقف أمام ثلاثة من أهم من طوروا القصة القصيرة وأشاعوا مفهومها الحديث، وهم «إدجار آلان بو» الأمريكى الذى عاش فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، و«جى دى باسان» الفرنسى الذى عاش فى النصف الثانى من ذلك القرن نفسه، و«انطون تشيكوف» الروسى الذى عاش فى الفترة نفسها تقريباً.

أما «إدجار آلان بو» فقد أطلق عليه بحق «أبو القصة القصيرة» على الرغم من أن مختلف ألوانها كان مطروقًا من قبل، وذلك لأنه هو الذى صاغها فى شكلها الحديث، بالإضافة إلى ما ظفرت به على يديه من الناحية النظرية، فعالج مشكلاتها وطُرُق تناولها فى كتاباته النقدية، وبخاصة فى مقاله الذى يدرس فيه قصص معاصره «هوثورن»، حيث يركز على نظريته فى القصة، بل يمنح نفسه سلطة التشريع فيما ينبغى أن يقوم عليه إنشاؤها من مبادئ وأسس جمالية كان لها أكبر الأثر فى تطورها من بعده.

فإدجار آلان بو يعلن فصل القصة عن جانبين طالما ربط ـ ومازال يربط ـ الكثيرون بينها وبينهما، فهو يفصل القصة عن الأخلاق ويرفض أن تستهدف الدروس والتقويم، ومع ذلك فهو لا يرى بأسًا فى أن يكون الدرس خافيًا مستوراً فى أعماق القصة، وبمعنى آخر فهو يرفض الأسلوب التقريرى المباشر، فذلك هو أسلوب الواعظ أو كاتب المقال. ثم هو يفصل العمل الفنى عن الواقع فيرى أن مطابقته له عيب

جسيم، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية.

ومعيار العمل الفنى عند إدجار آلان بو هو الأثر الذى يحققه، فالقصاص الحاذق هو الذى يفكر بعناية وروية قبل بدء الكتابة فى أثر واحد محدد يوقعه فى نفس القارئ، ثم يبتكر الأحداث ويرتبها على خير وجه ليحقق ذلك الأثر. وأول جملة فى القصةينبغى أن تتجه نحو تحقيق هذا الأثر وإلا أخفق الكاتب فى خطواته الأولى. وينبغى ألا تُستخدم كلمة لا تعين بطريقة مباشرة على بلوغ الهدف المنشود. فوحدة الأثر إذن مبدأ آمن به «بو» إيماناً راسخاً حتى أنه اعترض من الناحية الفنية على القصة الطويلة لأن طول القصة يقتضى التوقف عن قراءتها من وقت لآخر، وفى ذلك ما يشتت وحدة الأثر ويدمرها فيحرم القصة تلك القوة التى تنشأ من قراءتها قراءة متصلة. وإذا صح التجاوز عن وحدة الأثر فى القصة الطويلة لتعذر ذلك، فإنها فى القصة القصيرة أمر جوهرى لا غناء عنه، وفى قصرها أكبر ما يعين على تحقيقه. ويحدد «بو» فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغى أن تستغرقها قراءة قصة قصيرة، ويسيطر خلالها الكاتب على روح القارئ ويستطيع أن يحقق أثره أيا كان على أكمل وجه.

وفى حيز القصة القصيرة يتوقف نجاح الكاتب على إتقان صنعته. فلم يكن للإلهام محل فى عقيدة «بو» بل كان يؤمن أن الكاتب ينبغى أن يُعنى بالتأليف بين عناصر عمله، وأن يحصر انتباهه فى الغرض الذى يعمل له.

ولبو فضل على معاصريه الذين لم يعيروا العناية بالشكل كبير التفات، فقد أكد فى مواضع كثيرة أن المتعة بالعمل الفنى تنبع من إحكام البناء ووحدته. فالقصة القصيرة وحدة متكاملة، كل جزء فى

تركيبها يؤدى وظيفته، ويقع الموقع الملائم له فى خطة شاملة، وإلا تداعى البنيان كله، من أجل هذا ينكر على الكاتب أن يبدأ الكتابة دون خطة محددة، معتمداً على إلهام اللحظة، لأنه قد ينسى البداية حين يصل إلى النهاية، ويولى اهتمامه للنهاية كما أولاها للبداية فيقول: إن وضع النهاية أمام عين الكاتب دائماً هو وحده الذى يتيح للحكبة التسلسل المنطقى.

وقد كتب «بو» حوالى سبعين قصة قصيرة، وأهم قصصه نوعان: قصصه القوطية التى سُميت بهذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة فى القرون الوسطى، وهى قاتمة اللون تثير الخوف، وقصص تكشف القناع عن مشكلات مستغلقة، وهى تلك التى كانت تمهيداً لما عرف فيما بعد باسم القصة البوليسية. أما القصص القوطية فلم يكن «إدجار بو» مبتدعها فقد سبق إليها كتَّاب القرن الثامن عشر، وكان لها أعمق الأثر فى «بو»، فعنده يلتقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية وسجون وسلاسل وسراديب وسلالم معتمة وعداوات مستحكمة وجنون وتناسخ أرواح وإغماءات تصاحبها أعراض الموت.

وهذا الجو يحقق نظرية «بو» فى أن معيار العمل الفنى هو الأثر الذى يطبعه، فهو جو يشيع الرهبة والغموض والذعر، ويتحقق ذلك بعدة وسائل، مثل طبيعة الموضوع، ونوع الأحداث، والشخصيات والملابسات التى يعيشون فيها، ونظرتهم إلى الحياة والأسلوب الذى يؤكد ألفاظا وعبارات موحية بتكرارها أو بتكرار معناها، والمكان الذى يسوده السكون والقتامة.

وإذا كان «بو» لم يكتب إلا سبعين قصة، كانت على كمها القليل عظيمة التأثير فى تاريخ القصة القصيرة، فإن جى دى موباسان كان

خصب الإنتاج إلى حد العجب، بحيث إنه كتب خلال عشر سنوات سبعة وعشرين مجلداً من مجموعات القصص القصيرة، وذلك ما بين عام ١٨٨٠ ـ وهى السنة نفسها التى مات فيها الروائى الفرنسى «جوستاف فلوبير» ـ حتى عام ١٨٩١ حين عصف به مرض عقلى عنيف قضى عليه بعد ذلك بسنتين. وقد كان «دى موباسان» ابن أخ لأحد أصدقاء فلوبير، كما كان من مقاطعته نورماندیا نفسها، فسلك طريقه إلى الأدب تحت إشراف هذا الأستاذ الذى ينتمى إلى المدرسة الطبيعية، وهى المدرسة التى آلت على نفسها أن تنقل صور الطبيعة برفق وأناة ومثابرة بهدف التعبير عن طابعها الخاص الفريد فى نوعه، والتى يبذل الكاتب بمقتضاها جهده كى يمحو نفسه من إنتاجه، أى حتى لا يترك آثراً من آثاره سوى تحكمه فى صنعته، فهو يريد أن تكون القصة موضوعية غير شخصية وغير متأثرة بعاطفة. وهكذا نجد أن قيمة إنتاج موباسان تنحصر أساساً فى دقة الملاحظة والأسلوب السهل القوى، لذلك فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها كما يراها، إنه يعرض الحركات والأفعال التى تنم عن القوى الخفية التى ينطوى عليها الشعور، وهذا الشعور فى نظره ليس موضوعًا لأى نوع من التحليل، بل يحتفظ بمظهره التركيبى، ومن هنا فليست لديه أفكار مجردة أو تفكير منطقى محض، بل كل شيء لديه متين وواقعى.

فإنتاج «دى موباسان» يعرض علينا جميع الأوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحًا لتجاربة المتتابعة: من فلاحى نورماندیا، وصغار الطبقة المتوسطة من النورمانديين أو الباريسيين، أو أصحاب الأملاك أو المستخدمين. كما صور لنا بعض النماذج الشعبية تصويراً موجزاً رائعًا محايداً لا يشوبه كره ولا مودة، وقصصه تتسم بمسحة من السخرية اللاذعة، وهى المسحة التى نلحظها على وجه الخصوص فى

كتاباته الأولى، ولما اتسع مجال تجاربه كتب قصة الصديق الجميل (Bel Ami) يتحدث فيها عن الصراع من أجل الحياة أى الصراع من أجل المال والسلطة والمتعة فى عالم الصحافة والسياسة، دون اعتبار للقيم الأخلاقية. وأخيراً بدأ يميل إلى العواطف الخيالية والعجائب الفسيولوجية والمرضية، ذلك أن جهازه العصبي الذى بدأ ينهار كان يفرض عليه هذه الرؤى المحمومة. لقد كان «موباسان» تلميذاً لـ«فلوبير»، ولهذا فإنه يشبه أستاذه فى تقديس الأسلوب غير الشخصى، بل إنه كان أكثر نجاحًا منه فى هذه الناحية، فالتعبير لديه مجرد تماما من كل عنصر ذاتي، وهو شديد المطابقة للموضوع المراد تصويره إلى درجة تدعونا إلى نسيان التعبير نفسه.

وإذا كان موباسان قد ولد سنة ١٨٥٠م فإن «أنطون تشيكوف» قد ولد بعده بعشر سنوات أى فى سنة ١٨٦٠م وإذا كان «جى دى موباسان» قد مات عن ٤٣ عامًا كما مات من قبله «إدجار آلان بو» عن أربعين عاما (١٨٠٩ - ١٨٤٩) فإن «أنطون تشيكوف» قد مات عن ٤٤ عاما، أى سنة ١٩٠٤ وإذا كانت غاية «جى دى موباسان» والمدرسة الطبيعية التى ينتمى إليها أن يمحو نفسه من إنتاجه، فإن «تشيكوف» يشعرنا فى كثير من الأحايين وبدون تطفل من شخصيته بأنه حاضر دومًا فى متناول اليد أبداً، فتشيكوف كما يقول أحد النقاد يضحك معك إذا ضحكت ويذرف الدمع معك إذا خفت، إنها حيلة ماكرة تلك التي يخترعها تشيكوف ليُشعِر القارئ بوجوده بالقرب منه فى كل إحساساته. كانت مهارة تشيكوف تتمثل فى استطاعته أن يُخرج الفكرة الغامضة العويصة التى يحتاج بعض الكتّاب لإظهارها إلى قصة طويلة، يستطيع هو أن يخرجها واضحة كل الوضوح فى صفحات قليلة. لقد كتب فى إحدى رسائله يقول: إن هدف القصة هو الحقيقة

الصادقة المطلقة .وقد حقق «تشيكوف» هذا الهدف إلى درجة بعيدة، فهو لا يحاول أن يشغل بال القراء بخاتمة معقدة بل يفضل بلوغ النتائج التى يريدها بالكشف عن ظواهر جديدة للحياة، فى حوادث عادية تتكرر كل يوم، وكان يدرس أبطاله ويفهمهم تماماً بحيث إن كل حركة يقومون بها تدخل فى نطاق شخصيتهم، وتضيف شيئاً جديداً إلى معرفتنا بهم، ولقد عرف تشيكوف كيف ينفذ إلى أعماق النفس الإنسانية وكيف يعطف عليها، ويخفف من قساوة الحكم الذى سيصدره القارئ على تدهورها وانهيارها. إنه إذا وصف سقوط الإنسان لم ينكره، فالفلاحون والعمال والتجار ورجال الدين والمدرسون والعزاب وضباط الجيش وموظفو الحكومة صغاراً كانوا أو كباراً، رجالا أو نساء أو أطفالا، كلهم أصدقاء «لتشيكوف»، وتشيكوف صديقهم جميعاً، وهو يحدثنا فى قصصه عن كل شىء نراه، عن العربات والغجر والأكواخ والثلج والحيوانات والنهر والأصدقاء، مثلما يتحدث عن الموت والعار والظلم، وهو فى بعض كتاباته يسخر من المجتمع، لكنه يهدف من وراء ذلك إلى إيقاظ البشرية من الخمول والجمود. وكان فى رسمه صور الحزن والدموع والمآسى التى يضفيها على أبطاله وشخصياته رحب الصدر لا تخفى عليه الناحية الفكاهية، حتى أننا نجدها سائدة لديه فى أكثر المواقف المفجعة ●

# القصة القصيرة فى مصر

كما عرفت أوربا القصص في عصر النهضة، فإننا فى عصر نهضتنا الحديثة التى يمكن القول إنها بدأت فى القرن التاسع عشر قد عدنا لنأخذ من الغرب ما سبق أن تأثر فيه بنا وأضاف إليه وطوره.

ولقد كانت هناك أسباب حضارية هيأت البيئة العربية إلى بعث هذا الشكل الأدبى وتطويره وشتل بعض قوالبه فيها، ومجمل هذه الأسباب انتشار التعليم مما خلق جمهوراً قارئًا وعدداً من الكتاب، ثم ظهور الصحافة التى احتاجت إلى القصة القصيرة كما احتاجت القصة القصيرة إليها، ثم سفور المرأة الذى جعل التقاء الرجل بالمرأة ممكنًا فى الحياة الاجتماعية مما خلق مواقف عاطفية كانت محوراً من أهم المحاور القصصية، والدافع وراء كتابتها وقراءتها معا، وأهم من ذلك كله نمو الطبقة الوسطى من الناحيتين العددية والاقتصادية بحيث أصبحت قادرة على التعلّم من ناحية وعلى شراء وقراءة الصحيفة والمجلة من ناحية أخرى، فخرج منها جمهور القرّاء كما خرج كتّاب القصة يتناولون أساسًا قضايا طبقتهم مما ضمن لكتاباتهم الرواج والتجاوب بين أفراد الطبقة نفسها التى منها خرجوا ومنها استلهموا ما كتبوا وإليها وجهوا أقلامهم.

فى هذا الجو المهيأ اتخذ التأثر بالقصة القصيرة فى الغرب اتجاهين: اتجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الأشكال الغربية الحديثة والشكل القصصى كما عرفه التراث العربى، أما التيار الآخر فلم يلتفت كثيراً إلى هذا التراث، ولم يدرس كثير من أصحابه الأدب العربى، وحتى الذين ألموا بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية لإهمالها

فى الدراسة التقليدية . ويمثل التيار الأول المويلحى والمنفلوطى ، وهما يتفقان فى الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضا من ناحية أخرى . فكلاهما معتز بالشكل اللغوى والأسلوب العربى ، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التى أثارها جمال الدين الأفغانى وحمل رسالته تلاميذه من بعده ، وهما يختلفان بعد ذلك : المويلحى تأخذ كتابته شكل المقامة ، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم «القصة / المقامة» على كتابه «حديث عيسى بن هشام» ، أما المنفلوطى فيسترسل متحررا من قيود السجع ، وإن كانت قصصه أقرب إلى المقال ، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم القصة / المقال على ما جاء فى كتابيه : العبرات ، والنظرات . و«القصة / المقال» تختلف عن المقال بأنها أميل إلى الذاتية ، فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره كأنه شاعر ينظم قصيدة ، والاختلاف الثانى أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد الوصفى فيُحدث فى الأسلوب عن الخواطر والمشاعر بالسرد الوصفى ضربًا من التنويع ويخفف من الطابع الذاتى الذى يغلب على هذا اللون من المقالات القصصية . ومن ناحية أخرى تختلف المقالة القصصية عن القصة بأن التعبير البيانى يمثل المكان الأول فى المقال القصصى قبل التعبير من خلال الأحداث أو الشخصيات كما هو الحال فى القصة . وتُعتبر معظم قصص المازنى ومجموعة «المعذبون فى الأرض» للدكتور طه حسين امتداداً لهذا الشكل الأدبى . وبينما يسلك المويلحى الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلبًا جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون ، نجد المنفلوطى قد أخذ الجانب العاطفى وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب .

ويلاحَظ أن الشكل فى «حديث عيسى بن هشام» يشبه الشكل الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة فى تراثنا العربى ، كما هو فى كليلة

ودمنة، وألف ليلة وليلة، والسيرة الشعبية، حيث تتجاور مجموعة من القصص يربطها خيط فى أولها، هو فى حديث عيسى بن هشام يقظه الباشا من قبره وتجوله مع راوية القصة عيسى بن هشام مسجلاً دهشته أو نقده لما يروى، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه. وقد حاول المويلحى أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبًا العنصر الروائى فى أول كتابه حين يقع الباشا فى سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة، غير أن هذا الخيط الروائى ما يلبث أن ينقطع قبل أن يتم ثلث الكتاب، ثم تمضى الرحلة على هوى الكاتب، ثم يبدو خيط روائى جديد حين يلتقى صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف فاحش الثراء شديد الجهل ويتابعانه فى مغامراته الخائبة، غير أن هذا الخيط ما يلبث أن ينقطع أيضا لنجد أنفسنا فى باريس دون خيط قصصى، ومعنى هذا أن حديث عيسى بن هشام يمثل صراع «القصة / المقامة» مع الشكل الروائى، وهو بهذا نموذج صادق للمرحلة التاريخية الأدبية التى كُتب فيها.

أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والأخوين عيسى،وشحاته عبيد، ثم محمود طاهر لاشين، وكان تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبية مباشرة يقرءونها فى لغاتها. ومن هنا فإن الترجمة لم يكن لها ذلك التأثير الذى نجده اليوم فى تطوير القصة القصيرة المصرية، أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ، من ناحية، كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية، أو يعرفونها ولا يقرءونها لأنهم يستسهلون الترجمة باللغة العربية، وحين وُجدت، من ناحية أخرى، ترجمات قصصية كثيرة زحمت سوق المكتبات.

وهناك أكثر من رأى فى أول قصة متكاملة بالمعنى الغربى نُشرت فى

أدبنا العربى، فالمستشرق الروسى «كراتشوكوفسكى»، والألمانى «بروكلمان»، والفرنسى «هنرى بيرس»، يرون أن قصة «فى القطار» هى أول قصة بهذا المعنى الفنى، ويؤيد هذا الرأى المرحوم عباس خضر فى كتابه «القصة القصيرة فى مصر». بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد فى كتابه الذى ألفه بالإنجليزية بعنوان «الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث» أن قصة «سنتها الجديدة» التى نشرها الكاتب اللبنانى ميخائيل نعيمة عام ١٩١٤، هى أول قصة فنية فى الأدب العربى. أما الدكتور محمد يوسف نجم فيرى أنها قصة «العاقر» التى نشرها ميخائيل نعيمة عام ١٩١٥. والواقع أن هذا الاختلاف دليل على أن القصة الفنية قد اكتملت بالمعنى الغربى فى الأدب العربى فى العقد الثانى من القرن العشرين، أما تحديد قصة معينة فأمر تعسفى لأنه من الممكن جداً فى مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر، ثم لا يتاح له نشرها إلا بعد نشر قصة زميله التى أبدعها بعده، ثم يأتى المؤرخ الأدبى ويتخذ قراراته فى ضوء الظاهر، لهذا فأهم من ذلك هو تحديد الفترة التى وُلدت فيها القصة القصيرة فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى وليس المهم الشخص. ويلاحظ هنا أن هذه هى الفترة نفسها التى وُلدت فيها فنياً أول رواية فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى أيضا وهى رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، التى نشرت عام ١٩١٢، أى فى العقد الثانى من هذا القرن.

وبانتهاء الحرب العالمية الأولى انفجرت فى مصر ثورة ١٩١٩، ضد الاحتلال البريطانى. ولئن لم تحقق هذه الثورة كل ما كانت تتطلع إليه أمام ضغط المحتل ومساوماته إلا أنها كانت قد تركت بصماتها وأهمها الشعور بالقومية المصرية. وقد ترك هذا الشعور آثاره على الفنون والآداب فى ذلك الوقت بمختلف أنواعها، فظهر مختار فى الفن

التشكيلى يستلهم مصر الفرعونية ومصر الحديثة فى تماثيله شكلاً ومضمونًا، وظهر فى الموسيقى سيد درويش الذى أجرى تغييراً حاسمًا فى الموسيقى الشرقية بعد أن كانت تعتمد على الطرب وعنصر التكرار فعمل على إيقاظ الشعب بأغان استمدت معانيها، كما استلهمت موسيقاها، من حياة الطبقات الشعبية. وفى مجال الرواية كانت «عودة الروح» لتوفيق الحكيم هى أبرز رواية فى تاريخ الأدب العربى، بعد رواية «زينب» وقد انعكست فيها آثار ثورة عام ١٩١٩، والإحساس بالقومية المصرية. أما فى مجال القصة القصيرة، فقد ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم المدرسة الحديثة، تدعو إلى إيجاد فن مصرى صادق الإحساس وأدب واقعى متحرر من التقليد، وكان محمد تيمور، كما رأينا، هو الذى عبّد الطريق لهذه المدرسة، أما زعيمها فكان أحمد خيرى سعيد، ومن أعضائها محمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصرى، وحسن محمود، ومحمود عزمى، وحبيب زحلاوى، والدكتور حسين فوزى، وقد أصدروا عام ١٩٢٥ صحيفة «الفجر» صحيفة الهدم والبناء، فهذا كان شعارها.

ويرى يحيى حقى فى كتابه «فجر القصة المصرية» أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين: مرحلة اتصال بالأدب الفرنسى والإنجليزى، ويسمى هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهنى، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسى، وتلك هى مرحلة الغذاء الروحى، وقد بهرهم الكتّاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابه بحرارة الشباب، ذلك لأنهم وجدوا أدبًا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدَر والثورة عليه فى وقت واحد، أدبًا يتحدث عن الصلاة والتراتيل، وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديسين، والشياطين، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية،

والمشاكل الاجتماعية، نفس حفاوته بوصفه الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها، وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقي الملتهب العاطفة، المحروم من الحب. وكانت هذه المدرسة تضم أشتاتًا من الخلق، ما بين الموظف، والصحفى، والطبيب، والمهندس، والبائع فى المجال التجارية، كلهم هواة لم يسعوا إلى الشهرة، أو الكسب المادى، يعملون وليس بجانبهم نقاد، ولا حتى تجاوب مع جمهور من القراء، وتلك هى ضريبة الريادة ومعجزاتها.

فى تلك الفترة ظهرت مجموعات قصصية، لعل أهمها «سخرية الناى» و «يُحكى أن» لمحمود طاهر لاشين، و «إحسان هانم».و «ثريا»، لعيسى عبيد، و «درس مؤلم»، لشحاته عبيد، وقد ربط شحاته عبيد فى إهدائه كتابه لسعد زغلول بين استقلال البلاد، واستقلال الفن المصرى، كما ربط فى مقدمته بين حرارة الطقس واستغراق الكاتب المصرى فى الخيال والبعد عن حقائق الحياة، وربط أيضا بين الجدب فى حقل القصة والتقاليد التى قضت على الاختلاط بين الجنسين، وهو يطالب الكاتب بالإلمام بعلم النفس حتى يستطيع أن يدرس شخصياته من حيث المزاج والوراثة والبيئة. ويعيب على كتاب القصة فى عصره ميلهم إلى تجميل الطبيعة مع أن الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة، فمهمة الكاتب فى نظره هى تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من ملاحظات تاركًا الحكم فى ذلك للقارئ، يستخلص منه المغزى الذى يرمى إليه بخفة ومهارة دون أن يجهر بالمناداة به، فلا معنى للوعظ المنبرى فى القصص.

ولعل محمود تيمور هو أبرز قصصى ظهر فى تلك الفترة، واستمر يكتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عام ١٩٧٣، وقد أصدر أكثر من خمسين كتابًا، منها عشرون مجموعة قصصية، تضم

أكثر من ثلاثمائة قصة، وعلى الرغم من تنوع إنتاجه، فإن القصة القصيرة هي تخصصه الأول.. وقد بدأ كتابتها متأثراً بدعوة الأخوين عيسى، وشحاته عبيد، إلى خلق أدب مصرى، ودعم محمود تيمور اقتناعه بهذا الاتجاه بما أبدعه من قصص تمثل حياة مختلف البيئات التى عاش فيها تيمور، وتنقل بينها، فقدم لنا نماذج من الناس، نلمح الطابع المصرى الأصيل على وجوههم فى حركاتهم، وهو يؤمن ـ طبقًا لتتبعه الحقيقة ـ بأن الحياة مليئة بصنوف الخير، والشر، والفضيلة، والرذيلة والسعادة، والشقاء. وفى تصويره للبيئة الأرستقراطية بالمدينة، يركز على عيوبها ويُظهر مساوئها، فمعظم شخصيات هذه الطبقة مصابون بداء العظمة، لا يشتهون فى الحياة غير الزينة، والملبس، يتعلقون بأوهام تافهة، ويضيعون وقتهم عبثًا. وفى تلك الفترة كان تيمور يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالعناصر القصصية الأخرى كالحادثة. وشخصيات تيمور بعضها سوى، وبضعها شاذ، وتناوله للشخصيات الشاذة تناول العطوف عليهم وليس الساخر منهم، ذلك لأنه يغلّب الخير على الشر، وكأنما تيمور فى تلك المرحلة يبغى إصلاح المجتمع. وكان يبدأ قصته بخلق جو مصرى يهيمن فيه التصوير الحسى، فمثلاً قبل أن يعرض أفكار «الشيخ جمعة» يقدم لنا شخصيته جسداً حيًا. ونادراً ما كان يحفل بالتحليل النفسى فى تلك الفترة، فهى مرحلة الملاحظة الخارجية. أما حواره فكان طبقًا للواقعية باللغة العامية، وهو ما عدل عنه فيما بعد.

على أن محمود تيمور ما يلبث أن ينتقل حوالى عام ١٩٢٩، إلى مرحلة أخرى، لعل سببها رحلاته إلى الخارج، مما جعله يثور على النزعة المحلية ورأى أن الوصول بقصصه إلى مستوى العالمية هو أن يجنح إلى موضوعات وثيقة الاتصال بالإنسان من حيث هو إنسان، مصوراً لأعمق خوالجه وأكثرها شيوعًا فى كل مكان. وهكذا اتجه نحو ما يمكن

تسميته بالواقعية التحليلية، ولم يكن ذلك من أثر رحلاته الخارجية فحسب، بل بسبب قراءاته فى الأدب العالمى أيضا لا سيما كتاب القصة القصيرة، وبالأخص «دى موباسان»، و«تشيكوف» اللذين قرأ لهما وتتلمذ باعترافه عليهما، ونتيجة لذلك هجر الاحتفال بالمظاهر الخارجية وتحديد الملامح الظاهرة وأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف والانفعالات. وفى هذه المرحلة الثانية بدأ تيمور سعيه نحو تحقيق العناصر التكنيكية للقصة القصيرة، وفى مقدمتها الوحدة الفنية، وهكذا أصبح معظم قصصه يعالج المشكلات النفسية للأفراد. ولكن لئن كان تيمور قد بدأ ينحو نحو التحليل النفسى، فإنه حرص على أن يكون التحليل من خلال الأحداث والتصرفات التى يرصدها، ثم يوحى بدلالتها النفسية فى خفة وسرعة، كما أخذ يزداد اهتماماً بعنصرى التشويق والمفاجأة، واهتم باستخدام الصراع كأداة فنية لإحداث الحركة والحيوية فى القصة. وباختصار فإن محمود تيمور التزم الجانب الإنسانى فى قصصه القصيرة، واستطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها فى أدبنا العربى المعاصر وأن يصبح لها تقاليدها المعترف بها.

ومنذ بداية الثلاثينيات ساد القصة جو رومانسى كان قد صادف هوى فى النفوس فى عشرينيات القرن ممثلاً فى كتابات المنفلوطى، وترجمات أحمد حسن الزيات، ومحمد عوض محمد، وغيرهم. وسيطر هذا الاتجاه على كتاب القصة القصيرة، مثل محمود كامل المحامى، ويوسف جوهر، وصلاح ذهنى، ونقولا يوسف. ومنهم من خلق عالماً حالماً مثل حسين عفيفى المحامى، ومنهم من يمم وجهه شطر الريف، وما ينشأ من قضايا عند التقائه بالمدينة، مثل محمد زكى عبدالقادر، وبنت الشاطئ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، فيما بعد.

وفي مواجهة المد الرومانسي ظهر الاتجاه التحليلي على يد كاتب مثل إبراهيم المصرى، ولئن كانت القصة الرومانسية قد حفلت أساساً بأبناء الطبقة الوسطى، فإن الاتجاه التحليلي - إلى جانب تناوله أبناء الطبقة الوسطى - التفت إلى قطاعات الشعب الأخرى، ويتميز إبراهيم المصرى بتحليل عواطف المرأة، كما اهتم بعالم الطفل إلى حد كبير.

ثم اتجهت القصة القصيرة المصرية في أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاها واضحا نحو الواقع بسبب حركة المجتمع التى اختلفت تماما عما كان عليه بين الحربين العالميتين، وتتمثل تلك الحركة في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين في تلك الفترة، وإضرابات العمال، وتحركات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة، كما تمثلت فيما انتشر من تنظيمات سياسية، وفيما وقع من ثورات على الصعيد العالمى في كثير من الدول.

وانعكس هذا كله على القصة القصيرة التى رأى كتابها أن أكبر خطر يهدد وجودها هو تلك الفردية الجامحة التي يعبر عنها الاتجاه الرومانسي، فاتجهوا نحو إنتاج أدب واقعي يمجد الروح الجماعية، ويسخر من السلبية والانطوائية، ويدعو إلى احترام الإنسان ويجعله منبع القيم كلها، وواكب ذلك حركة نقدية تربط الفكر بالمجتمع الذى نشأ فيه، وتطالب الكتاب بالتخلى عن ذواتهم وبأن يكون لأدبهم رسالة، بل أن يكونوا مناضلين فيما يكتبون.

وتفاوتت قصص هذا الاتجاه من الناحية الفنية، فقد أعلى بعضهم من شأن المضمون على حساب بقية عناصر القصة كعمل فنى مما أفقدها التأثير المطلوب، وجعلها كالخطبة الزاعقة، أوالمقال السياسى لا تشويق فيه ولا فن، حتى جاء بعضها يكرر بعضاً، بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصى والمضمون الاجتماعى،

والمزج بين الواقع الخارجي والواقع النفسى الداخلى، وكان يوسف إدريس هو أبرز من وفقوا فى هذا الاتجاه، حتى أنه أصبح مثلاً يحتذى من شباب الكتاب.

وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا فى قصصهم وجهة نظر عقائدية معينة، بل كانوا يكتبون بدافع من إحساسهم بما يدور حولهم، وإدراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية، ولعل أبرز هؤلاء هو محمود البدوى.

وقد أمكن لهذا الأسلوب الواقعى، بمختلف روافده، أن يحدد ملامح مجتمعنا الرئيسية فى قطاعيه الريفى والمدنى، وأن يقف على أبعاد الصراع الذى يعتمل فى أعماقه، وأن يجسد مشكلاته وقضاياه ويعين أهدافه ومراميه، ويربط حاضره بماضيه مستشرفاً مستقبله.

ولم تخل تلك الفترة من اتجاهات أخرى، فمحمود تيمور استمر فى اتجاهه الإنسانى، بينما ظهر اتجاه نحو الجنس، وآخر يستلهم التاريخ الفرعونى أو العربى القديم أو الإسلامى، كما فعل حبيب جاماتى، وسعيد العريان، إلى جانب القصص التى امتزجت فيها الوجدانية بالسريالية والتى ربما كان أبرز كتابها إدوارد خراط فى مرحلته المبكرة، ثم التيار التعبيرى الذى تتحطم فيه قواعد المنظور فتتضخم النسب أو تضمر طبقًا لرؤيا الشخصيات الفنية، وهو التيار الذى أعتقد أننى تبنيته. وهذان الاتجاهان الأخيران هما اللذان قدر لهما أن تتسع رقعتهما ابتداء من أوائل الستينيات حتى ظهرت تنويعات لهما شقت طريقها بوضوح بعد عام ١٩٦٧.

ولقد انزوت القصة القصيرة، كما انزوت فنون الرواية والشعر لتفسح الميدان للمسرح فى أوائل الستينيات، وإن كان كتابها قد عرفوا جمهوراً أعرض، لكنه جمهور غير قارئ وذلك عن طريق وسائل الإعلام

مثل الإذاعة والتلفزيون وربما السينما ، غير أن نكسة عام ١٩٦٧ ، وما أحدثته من صدمة في العالم العربى فجَّر الميدان الأدبى بعشرات من كتاب القصة القصيرة ، ومئات القصص التى هى أكثر ملاءمة للتعبير عن الفرد المأزوم ، وكان من الطبيعى أن يحدث تمرد على المدرسة الواقعية فى مثل تلك الظروف وهو تمرد لا ينتظمه خط واضح ، سوى ذلك القلق أو التوتر الذى تستشعره فى أعمال الأدباء الشبان . ولاشك أن هناك ثلاثة عوامل أثرت فى تطور القصة القصيرة على أيدى هؤلاء الأدباء فيما بعد عام ١٩٦٧ :

أولها : الظروف الحضارية ـ محليا وعالميا ـ التى نمر بها .

وثانيها : آخر تطورات القصة القصيرة فى الغرب .

وثالثها : محاولتهم إضافة جديد يميزهم عما قدمته الأجيال السابقة .

ومن أهم خصائص هذا التطور عدم التقيد بالترتيب الزمنى ، أى حرية تأخير وتقديم الأحداث ، واختلاط الحلم بالواقع ، والأسلوب المشحون بالرمز والإيحاء ، مما يسمح بتأويل العمل الفنى تأويلات مختلفة ، واستخدام أكثر من ضمير ، فترى ضمير المتكلم إلى جانب ضميرى المخاطب والغائب ، والتنقل بين مختلف مستويات الشعور ، واستخدام ما يعرف بالمونولوج الداخلى ●

# أثر التطور الحضارى
# على تطور الأشكال القصصية

- تمهيد
- التطور الاجتماعى وتأثيره المباشر على المضمون وغير المباشر على الشكل.
- انحسار السيطرة العثمانية والاحتكاك بالحضارة الغربية.
- اختلاف أثر التطور الاجتماعى على الحياة الثقافية.
- أثر التطور الاجتماعى على تطور الشكل القصصى.

أولاً : من العمل الفنى الجماعى إلى العمل الفردى إلى العمل الفنى الجماعى مرة أخرى.

ثانياً : من تضخم الذات إلى الموضوعية الفنية.

ثالثاً : من الشخصيات المسطحة إلى الشخصيات المعقدة.

رابعا : من التقليد إلى الابتكار.

خامساً : من التقرير إلى التصوير.

سادسا : من البناء المفكك إلى البناء الهندسى إلى البناء المفكك المحسوب.

- تطورات اجتماعية مرجوة وتأثيرها على الأشكال الأدبية.
- خاتمة

# تمهيد

الأثر المتبادل بين التطور الحضارى وبين التطور الفنى فى الأدب عامة أمر مفروغ منه، فكلنا يعرف أن الأدب موهبة إبداع قولى ينميها الاكتساب والتقدير الاجتماعى، أما الموهبة فهى الجانب الفردى الذى يجعل أديبا يختلف عن آخر فى نفس المجتمع ونفس اللحظة الحضارية لعوامل نفسية ووراثية وبيئية خاصة، فيجعل من هذا شاعراً ومن ذلك قصاصًا ومن ثالث كاتبًا مسرحياً وهكذا.. ثم تتدرج الفروق بين شاعر وشاعر وقصاص وآخر.. إلخ، ومع ذلك فإن لهذه الفروق حداً تقف عنده بحيث يستطيع الناقد أو مؤرخ الأدب أن يستخلص طابعًا عامًا أو خصائص مشتركة لأدب حقبة معينة، وهذا هو الذى يجعل أدب مجتمع ما يختلف عن أدب آخر فى الحقبة نفسها. وعمالقة الأدب الذين يتمردون على التقاليد الأدبية السائدة ويضيفون جديداً إلى ما أبدعه أسلافهم ويجعلون النقاد يقفون منهم موقف التلمذ يتعلمون منهم أسرارًا فنية جديدة، ما كانوا ليستطيعوا تحقيق هذا التمرد إلا بعد أن مهد لهم أسلافهم وعبّدوا لهم طرقًا، هيأت لهم أن يحققوا طفرتهم فى تاريخ التطور الأدبى.

والتقاليد الأدبية والتيارات الفكرية والتغيرات السياسية والاقتصادية كلها تتضافر على تطوير الأدب.

ومن ناحية أخرى فإن نهوض الأدب شرط لازم للنهضة القومية وللحرية الوطنية، فلا حرية ولا استقلال لإنسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور به. يقول العقاد فى مقدمة الجزء الأول من الديوان «ومن كان يمارى فى هذا القول فليراجع التاريخ وليذكر أمة واحدة

نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة أو مقرونة بنهضة عالية فى آدابها» وقد ظهرت بدايات شهبية بذلك فى ميدان الرواية متمثلة فى قصة زينب ( ١٩١٢ ) للدكتور هيكل التى هى من أولى بشائر الشعور بالمصرية الصميمة وحياة الطبقة العاملة فى الريف، وهو الشعور نفسه الذى جاءت رواية عودة الروح ( ١٩٢٩ ) لتوفيق الحكيم لتؤكده[١].

ويثور الشعب المصرى ثورته عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى مطالبا بحقه فى الحرية من المستعمر البريطانى.. فيكتب العقاد فى فلسفة الحرية وفى علاقتها بألوان الفنون جميعا، ويقول إن حب الأمم للحرية إنما يقاس بحبها للفنون الجميلة «لأن الصناعات والعلوم النفعية مطلب من مطالب العيش تساق إليه الأمم مرغمة مجبرة.. وإنما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شىء جميل وشىء أجمل منه وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس، ولايكون ذلك منها إلا حين تحب الجمال منظورا أو مسموعا»[٢] ●

# التطور الاجتماعى
# وتأثيره المباشر على المضمون
# وغير المباشر على الشكل

والتطور الاجتماعى يؤثر على تطور الأدب بطريقة مباشرة فى مضمونه أى فيما يتناوله من قضايا تكون محور العمل الفنى سواء كانت تطورات اجتماعية مثل قضايا الإصلاح الاجتماعى أو ما يجدُّ من تغيرات حضارية يكون لها تأثير فى الحياة الخاصة والعامة، وتتبع هذا اللون من العلاقة بين تطور المجتمع وتطور المضمون الأدبى هو ما يعرف بعلم الاجتماع الأدبى، حتى ليمكن تتبع تطور مجتمع ما من خلال تتبع تطور أدبه، كما فعل محمد جبريل فى كتابه «مصر فى قصص كتابها المعاصرين» حيث تتبع التطورات الاجتماعية والسياسية فى تاريخ مصر الحديث من خلال ما كتبه أدباؤنا خلال المائة سنة الأخيرة قبا صدور الكتاب (١٩٧٣).

ولئن أثر التطور الحضارى على تطور الأدب هذا التأثير الواضح المباشر فى مضمونه، فإنه يؤثر تأثيراً غير مباشر على تطور أشكاله، ومن أوضح الأمثلة على ذلك أسبقية الشعر على النثر الفنى لدى جميع الشعوب بعكس ما تتوهم النظرة السطحية التى أساسها أن الشعر مقيد بالوزن والقافية، بينما النثر لا قيد فيه، ومن ثم فالنثر أيسر منالاً وبالتالى هو أسبق من الشعر. ولئن كان التراث الشعرى هو الذى بين أيدينا اليوم فإنما يرجع ذلك إلى سهولة حفظه فقط.. ويفند الدكتور طه حسين هذا الرأى ويرى أن استخدام الشعر والنثر مرتبط بالمستوى الحضارى للأمة، فتلك التى لم تكد تتحضر تسبق إلى الشعر

«ولاتهتدى إلى النثر ولا تظفر به إلا بعد زمن طويل، وجدٍّ غير قليل، ورقيٍّ فى الحضارة وتقدم فى الحياة العقلية لا بأس به، تجد ذلك عند اليونان وتجده عند الرومان وتجده عند العرب وتجده عند الأمم الأوربية الحديثة، ذلك أن النثر لغة العقل والشعر لغة الخيال، والخيال أسبق إلى النمو فى حياة الأفراد والجماعات من العقل، فليس عجبًا أن يوجد الشعر قبل أن يوجد النثر»(٣).

ويمكن أن يكون هناك سبب حضارى آخر يعلَّل به أسبقية الشعر على النثر، ذلك أن الشعر لا يرتبط بالتدوين، أما النثر الفنى فكان عليه أن ينتظر حتى يخترع الإنسان حروف اللغة وينشأ التدوين.

وهكذا نجد أن التطور الحضارى لدى الشعوب هو الذى يجعلها تضيف النثر إلى ما سبق أن أبدعته من شعر.

وفى العصر الحديث يمكننا أن نأخذ مثلاً واضحًا لذلك فى أدبنا الحديث هو قضية الصراع بين الشرق والغرب، فقد انعكست هذه القضية بشكل مباشر على مضمون الكثير من أدبنا القصصى على نحو ما نرى فى «قنديل أم هاشم» ليحى حقى و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم و«الخيط الأبيض» لمفيد الشوباشى و«الحى اللاتينى» لسهيل إدريس و«موسم الهجرة للشمال» للطيب صالح، إلخ. وقد حاول كلٌّ من هؤلاء الأدباء أن يجد حلاً لهذه القضية التى لا شك أنها كانت تؤرقهم جميعًا.

ومن ناحية أخرى انعكس هذا الصراع على الشكل الأدبى، متمثلاً فى صراع المقامة المستمدة من تراثنا العربى مع فن القصة الوافد علينا من الغرب على نحو ما نجد فى قصة مثل «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى، وصراع النثر العربى ذى الأسلوب الجزل الرصين مع شكل القصة القصيرة التى تميل إلى الإيجاز وأسلوب التصوير لا التقرير على

نحو ما نجد عند كاتب مثل المنفلوطي في عبراته ونظراته، كما نجد المصالحة بين الشرق والغرب في المنهج النقدى عند كاتب مثل طه حسين في كتابه «الشعر الجاهلى» أوالعقاد والمازنى في كتابهما «الديوان».

مثل آخر من أدبنا الحديث على أثر التطور الاجتماعى على التطور الفنى مضموناً وشكلاً ذلك هو خروج المرأة إلى العمل في مجتمعاتنا العربية أخيرا، فقد طور ذلك المضمون الأدبى نتيجة ما وقع من تطورات في علاقة الرجل بالمرأة قبل الزواج لم تكن متاحة من قبل، ونتيجة ما وقع من مشاكل وقضايا بينهما بعد الزواج لم تكن مثارة قبل هذه الأوضاع الجديدة. لكن هذا التطور الاجتماعى أثَّر على الجانب الشكلى للأدب أيضا. ففى المجتمع الانفصالى تتضخم العواطف ويضفى الشاب على الفتاة صورة غير واقعية بحيث تصبح إما ملاكًا وإما بغيًّا قديسة لأنها سقطت بالرغم منها أو تضحية بنفسها في سبيل أسرتها الفقيرة مما يمد الاتجاه الرومانسى بموضوع من موضوعاته الأثيرة. ولئن كان قيام الرومانسية في مصر لا يرجع إلى هذا المجتمع المنفصم فقط بل إلى عوامل أخرى مشاركة، فإن هذا الانفصام كان أحد العوامل المساعدة على ازدهار الاتجاه الرومانسى في أدبنا المصرى خلال العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، وبخروج المرأة إلى المدرسة والعمل ورؤية الرجل لها عن قرب، انقشعت هذه الهالة من حول المرأة وأضحت نظرة الرجل إلى المرأة أكثر واقعية فلا يوغل في تقديسها ولا في تلطيخها، بل يعرفها كائنًا له جوانب قوته وضعفه، بل إن المرأة شاركت في الحركة الأدبية مشاركة أكثر جرأة وأوسع نطاقًا، فعرف الرجل من خلال هذه المشاركة مشاعر بنات جنسها، وهكذا ساعد هذا التطور الاجتماعى في العلاقات بين المرأة والرجل ـ مع مجموعة العلاقات الاجتماعية

الأخـرى ـ على انحـسـار مـوجـة المد الرومـانسي واشـتـداد عـود الاتجـاه الواقعي في الأدب .

لكن ينبـغي علينـا ألا ننسى أن الأدب بدوره قـد سـاعـد على هذا التطور الاجتـمـاعي ، أي أن الأدب لـم يكن مـوقـفـه مجرد موقف سلبي يتـأثر ولا يؤثـر ، فكتـابات قـاسم أمـين في أول هذا القـرن كـانت دعـوة وتعـجيـلاً لما تلا ذلك من تطورات ، وفي قصص كـاتب مثل طاهر لاشين في العشرينيات من هذا القرن نجد أن فصل المرأة عن الرجل ليس ضـمانا لشرفها .

وهكذا كان التأثير المتبادل الـذي بدا في مضمون الأدب كـما بدا في شكله ، إذ سـاعدت الأوضـاع الاجتـمـاعـية وتطورها على ازدهار مـذهب أدبي ثم انزوائه ليبرز مكانه مذهب أدبي آخر ●

# انحسار السيطرة العثمانية
# والاحتكاك بالحضارة الغربية

وكلنا يعرف أن التطور الكبير فى أدبنا العربى الحديث بدأ مع بداية القرن التاسع عشر إثر احتكاك العالم العربى سلميًا وحربيًا بالحضارة الأوربية التى أخذت يومًا عن الحضارة العربية الإسلامية ثم عادت لتسدد الدين.

أما الجانب العسكرى فهو الذى أيقظ فى الأمة العربية روح التحدى من أجل المحافظة على وجودها وعدم الذوبان فى تلك الحضارة المفتوحة الشهية لكل شعب متخلف، وكان أبرز مظاهر هذ االتحدى هو محاولة استيعاب نفس الأسلحة التى تحاربنا بها حتى نستطيع التصدى لهذا الخطر الداهم.

أما الجانب السلمى فقد تمثل فى البعثات التى أرسلناها لنستوعب علومهم ومعارفهم، والخبراء الذين استقدمناهم لنتعلم عنهم ونتدرب على أيديهم، وحركات الترجمة التى نشطت بعد أن أتقنا لغاتهم فترجمنا مؤلفاتهم العلمية والأدبية معا، كما تمثل فيما استوردناه من أدوات حضارية كالآلة البخارية، وظهور الطبقة الوسطى بشكل مؤثر وبارز، وإدخال الطباعة، وتعليم الفتاة ثم خروج المرأة إلى العمل فيما بعد، وتخفيف قبضة السلطة بظهور محاولات إرساء نظم حكم أكثر ديمقراطية، وما ترتب على انتشار الصحافة من ناحية وبعث كتب التراث من ناحية أخرى لخلق توازن مع التيار الذى خلقه ترجمة الكتب الأجنبية.

وهكذا نستطيع القول إن براعم التطور الذى حدث لأدبنا العربى

عامة وفى مصر خاصة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان ثمرة من ثمرات التطور الاجتماعى الذى بدأ منذ أول القرن التاسع عشر نتيجة لانحسار نفوذ السيطرة العثمانية على البلاد العربية وتفاعلنا مع الحضارة الغربية الوافدة فى شتى مجالات الحياة، وكان المجال الثقافى من أبرز المجالات التى بدأ فيها هذا التطور، وقد تفاوتت قنوات هذا التطور ما بين التأثر التام بالأشكال الأدبية الوافدة من الغرب قصة وشعراً ومسرحاً ومناهج بحث لدى الدارسين والنقاد، وبين بعث التراث القديم والدعوة إليه والحفاظ عليه والتمسك به، ثم تيار ثالث حاول أن يلائم بين التيارين ويستفيد من كل منهما بأحسن ما فيه فلا يقطع صلته بالماضى، ولا يفقد شخصيته فى الوافد الجديد، وكان من الطبيعى أن تكون الغلبة لهذا التيار، وكان أعلامه هم أبرز أدبائنا فى النصف الأول من هذا القرن مثل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى ممن كانوا أكثر تأثراً بالثقافة الأنجلوسكسونية كما كانوا يطلقون عليها فى ذلك الوقت، ومثل محمد حسين هيكل وطه حسين وتلاميذه ممن كانوا أكثر تأثرا بالثقافة الفرنسية، ومثل أعضاء المدرسة الحديثة وعلى رأسهم الأخوان محمد ومحمود تيمور، والأخوان شحاته وعيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، وحسين فوزى وغيرهم، وكانوا - إلى جانب اطلاعهم على الأدبين الفرنسى والإنجليزى - قد تأثروا أشد التأثر بكتابات أعلام الأدب الروسى ●

# اختلاف أثر التطور الاجتماعى على الحياة الثقافية

ولم يكن أثر التطور الاجتماعى بطريقة متشابهة على مختلف الدول العربية، ولا بنسب متساوية على الفنون المختلفة لأدبنا العربى الحديث، لأسباب تتصل بهذه الفنون وبالمشتغلين بها. فالدكتور طه حسين يرى أن مظهر النهضة كان فى مصر علميًا وعمليًا أو أقرب إلى العلم والعمل منه إلى أى شىء آخر، بينما كان مظهرها فى الشام أقرب إلى الأدب واللغة، فأنت تستطيع أن تجد فى مصر أثناء القرن الماضى العلماء الذين تفوقوا فى الطب والرياضة والطبيعة، ولكنك لا تكاد تظفر فيها بأديب يعادل هؤلاء الأدباء الذين كثروا فى الشام.. لكنك لا تجد فى الشام مثل ما تجد فى مصر من العلماء(٤)

ثم تسبب الاضطهاد العثمانى لبعض العناصر الشامية فى الهجرة إلى القاهرة حيث وجد نشاطهم فيها ما لم يجده فى الشام، وكانت الصحافة على رأس هذا النشاط وما استتبع الصحافة من إتاحة الفرصة لفنون الأدب من الذيوع وسط جمهور القراء، وقد تضافر ظهور الحركة الوطنية فى مصر فى بداية القرن العشرين ـ وبعد الاحتلال الإنجليزى لمصر لسنوات ـ مع الثورة التى شبت فى القسطنطينية وإعلان الدستور العثمانى ورد الحرية إلى الأقطار العربية العثمانية مع نشوب الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من ثورات فى العالم العربى، كل هذا أثّر فى الأدب عامة، وفى النثر بنوع خاص.

فالنثر ـ والكلام للدكتور طه حسين ـ كان أسبق إلى التأثر بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر، حتى أن الكتاب المحدثين قد استطاعوا أن يتمايزوا بأساليبهم وشخصياتهم وآرائهم تميزا لم يقع

على نحو مشابه فى ميدان الشعر. ويرد الدكتور طه حسين ذلك إلى سبب قد نعيد النظر فيه اليوم، فهو يرمى الشعراء فى ذلك الوقت بمرض الكسل العقلى، حيث يصفهم بأنهم يزدرون العلم والعلماء، ولا يكبرون إلا أنفسهم فهم منصرفون عن القراءة والدرس، والبحث والتفكير، لأنهم أصحاب خيال، والعقل عدو الخيال، فهو إذن عدو الشعر، أما الكتاب فيقرءون ويتعلمون ويتزيدون من القراءة بالعلم، فيضطرهم العلم إلى البحث، وتنشأ من هذا شخصية قوية ملاكها العقل والخيال والابتكار معا.

ثم يشير الدكتور طه حسين إلى قانون من قوانين التفاعل بين الأديب وقرائه، فمن المعروف أن المستوى الثقافى للجمهور يتدخل فى المستوى الإبداعى لأدبائه، فالأديب يستمد قضاياه من جمهوره، وهو يعود فيرد ما أخذه إلى هذا الجمهور الذى توقع منه الاستجابة إلى ما أبدع، فإذا وجد انصرافاً عنه، أعاد النظر فيما قدم إليه موضوعا وأسلوباً. لكن هناك حالات أقل نجد فيها الكاتب وقد استطاع أن يرتفع بذوق جمهوره، قد تكون البداية عدداً محدوداً ما يلبث أن يتسع يوماً بعد يوم، فهناك تفاعل دائم إذن بين الأديب وجمهوره، و شد وجذب بين الطرفين كل منهما يحاول أن يشد الآخر إليه، وهكذا يتطور التاريخ الأدبى وهكذا يتطور الذوق العام.

ويرى الدكتور طه حسين أن ظاهرة الكسل العقلى عند الشعراء تنتقل منهم بطريق العدوى إلى القراء فيصيبهم الكسل هم أيضا، فيكلفون بما يقدمه لهم الشعراء من شعر بعد أن أفسدوا ذوقهم الأدبى، حتى ليعجزون عن أن يسيغوا أى شعر آخر، مثلهم مثل الرجل الذى عود معدته لونا من ألوان الطعام اليسير السهل الذى لا يغذى ولا يجهد فإذا اضطر إلى لون آخر من ألوان الطعام فيه شىء من دسم أو غذاء لم

يسغه، فإن أساغه لم يهضمه، ويستثنى الدكتور طه حسين من هؤلاء الشعراء خليل مطران والعقاد فى مصر ومعروف الرصافى وجميل صدقى الزهاوى فى العراق(٥).

أما نحن فنضيف سبباً ثانياً لعدم تشابه أثر التطور الاجتماعى على تطور كل من الشعر والنثر فى أدبنا العربى الحديث، فكلمة تطور ليست ـ كما كان يعتقد البعض ـ مرادفة للنمو أو التقدم، إنما التطور يعني التغيير بما يتخلله من مراحل ازدهار وانتكاس على السواء، وبناء على ذلك فإن كل نمو أو تقدم يمكن أن يكون تطوراً، ولكن العكس ليس صحيحاً، أى ليس كل تطور هو نمواً أو تقدماً حتمياً.

ونحن نحرص على تحديد معنى هذه المصطلحات لأننا إذا طبقناها على الأدب العربى شعره ونثره نجد اختلافاً واضحاً بين الفنين، فبينما نجد أن الشعر العربى قد تطور ـ بمعنى تغير ـ عبر آلاف السنين، ومر بمراحل ازدهار عظيمة ومراحل انتكاس مؤسفة، وأن ذلك كان مرتبطاً بمراحل ازدهار ومراحل انتكاس حضارية، وأن ما دخل على الشعر العربى الحديث من قوالب أدبية كالشعر الملحمى والشعر المسرحى أولاً ثم المسرح الشعرى فيما بعد وكذلك ما يعرف بالشعر الحر إنما هو تعدد فى الأجناس وليس تقدماً يدفعنا أن نجرؤ فنقول إن الشعر العربى فى القرن العشرين أنضج من الشعر العباسى أو حتى الجاهلى، أو أن شعر المعرى أو المتنبى ساذج بدائى إذا قيس بشعر شوقى أو الجواهرى، أما النثر العربى فقد نشأت فيه أشكال أدبية يمكننا أن نعلن ـ ونحن مطمئنون ـ أنها تطورات بمعنى أنها نمت فى أدبنا الحديث عما كانت عليه فى التراث، هذه الأشكال الفنية هى القصة قصيرها وطويلها.

فلسنا نستطيع أن نفاضل بين الشعر العربى الذى عرفته اللغة العربية آلاف السنين قبل ظهور المطبعة وبين الشعر الحر الذى تخفف

من بعض القيود الموسيقية لأنه للقراءة قبل أن يكون للإلقاء، فإذا ألقى فإنما يلقى فى مسرحية شعرية تتطلب هذا التخفف حتى يمكن تطويع الشعر للضرورات الدرامية التى لم يعرفها الشعر العربى من قبل. ولا شك أن انتشار الإذاعة والتلفزيون، وهى أجهزة سمعية أو سمعية بصرية أتاح فرصة المصالحة بين الشعرين العمودى والحر، أو جعل الشعر الغنائى على الأقل أكثر التزامًا بالقيود الموسيقية لأنه أصبح مرة أخرى - على نطاق جماهيرى - للإلقاء لا للقراءة.

أما القصة طويلها وقصيرها بالمعنى الغربى الذى أصّلناه فى بيئتنا العربية منذ لا يزيد عن قرن فإنه واكب نهضتنا الحضارية التى بدأت - كما قلنا - فى القرن التاسع عشر، وبتطور مجتمعاتنا العربية من البساطة إلى التعقيد تطور الفن القصصى مما أسميه البدائية الأدبية إلى النضج الفنى - وهو ما لا يمكن تطبيقه على الشعر العربى.

وعندما نتحدث عن التقدم فإننا يجب ألا نحتج باستمرار بوجود النماذج الرديئة مبرهنين على عدم حدوث التقدم، فالنماذج الرديئة أو المكررة لما سبقها موجودة فى كل زمان، ولعلها هى التى تكون دائما القاعدة العريضة التحتية، لكننا حين نتحدث عن التقدم فإننا نضع نصب أعيننا تلك النماذج المتميزة والفريدة باعتبارها علامات على الطريق، لأن مجرد ظهورها دلالة على ما حدث من نمو - وربما من طفرة - استفاد مما سبقه وأضاف إليه. إنها قد تكون كالبرعم الذى يحمل أكثر من بذرة للمستقبل، وفى أحيان مؤسفة قد تكون كالشهاب الذى يتوهج لحظة ثم ما يلبث أن يخبو، فيتوقف التقدم إلى حين وربما تمامًا ليصبح ما يقع من تغيرات تالية مجرد تطور لا يعود يتصف بصفة النمو أو التقدم.

ومن الملاحظ أن الكثيرين ممن يتناولون العلاقة بين التطور الاجتماعى والتطور الفنى لأدبنا المعاصر لا يتتبعون إلا مضمون الأعمال

الأدبية كأنما هى لون من ألوان المقالات التى تتضمن معلومات وأفكاراً ، ولا يلتفتون إلى تطور الشكل الذى أضفى عليها صفة الفن الأدبى ، وكأنما هذا الشكل يتخلق بالصدفة ، ولا علاقة بينه وبين التطور الحضارى أو الاجتماعى ، وبالتالى فلا دلالة له فى هذا المجال مثل دلالة المضمون . ولهذا حفلت معظم مؤلفاتنا التى أرَّخت لفنوننا الأدبية المعاصرة بالربط بين ما وقع من تطورات اجتماعية وتطورات فى أدبنا العربى الحديث من حيث المضمون . وكذلك سايرهم المستشرقون ولعلهم الذين سايروا المستشرقين في ذلك ، ولم تلتفت إلا قلة ضئيلة إلى علاقة التطور الاجتماعى بتطور الشكل الأدبى .

والمعروف أن رفاعة الطهطاوى الذى أقام فى باريس من عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٣٢ يعتبر أول من ترجم قصة من الأدب الغربى إلى اللغة العربية ، تلك هى قصة تليماك لفنلون وذلك عام ١٨٦٧ ، كما قام أفضل تلاميذه محمد عثمان جلال بترجمة رواية بول وفرجينى للكاتب الفرنسى برنارد دى سانت بيير وجعل عنوانها «قبول وورد حنة» بينما قام بالمحاولات الأولى فى التأليف الروائيون السوريون وعلى رأسهم جورجى زيدان ( ١٨٦١ ـ ١٩١٤ ) الذى ألف عشرين رواية تاريخية عربية وإسلامية ، وهو ـ وإن كان هدفه تجاريا ـ إلا أنه لا شك قد ألف هذه السلسلة الروائية لجمهور متعطش إلى البحث عن ذاته والتعرف على تاريخه والتشبث بجذوره فى وجه محاولات اقتلاعها . ولئن كانت هذه الروايات من ناحية أخرى تفتقر إلى النضج الفنى بمقاييسنا الحالية ، فقد كان لها فضل ريادة محاولة وضع الموضوع العربى الإسلامى فى قالب أدبى غربى ، معبراً بذلك عن اتجاه المجتمع العربى فى ذلك الوقت إلى أن يشتل فى بيئته حضارة الدول التى تقدمته حتى يلحق بالركب دون أن يفقد ذاته ولا جوهره ●

# أثر التطور الاجتماعى
# على تطور الشكل القصصى

ويمكننا متابعة أثر التطور الاجتماعى على تطور الشكل القصصى فى النقاط التالية مع مراعاة التنبية إلى أن العمل الفنى معناه الابتكار، إنه تقديم كل ما هو متميز عما قبله وعما بعده، ليس بالنسبة لأديب وآخر بل حتى بالنسبة لأعمال الأديب الواحد، لهذا فإن المتابعة العلمية للأدب واكتشاف معالم عامة لتطوره يجب أن تتوخى عدم التقليل من قيمة ما يتميز به كل عمل فنى بإرجاعه إلى اتجاه عام أو دمجه ضمن هذا الاتجاه، لأن زيادة التركيز على نواحى التشابه قد يستهوى النقاد ويجرهم إلى نوع من الإقلال من تفرد العمل الفنى وتميز الفنان. فكون (أ) يشبه (ب) بعض الشىء أو أنه متأثر به إلى حد ما قد يدفع إلى افتراض أن (أ) ليس إلا حالة من حالات (ب) (٦).

بهذا التحذير نستطيع أن نحدد أثر التطور الحضارى على تطور الشكل القصصى فى المعالم الآتية:

أولا: من العمل الأدبى الجماعى إلى العمل الأدبى الفردى إلى العمل الفنى الجماعى مرة أخرى.

ينقسم الأدب القصصى فى تراثنا العربى - كما ينقسم عند معظم شعوب العالم - إلى قسمين: أحدهما كُتب بالفصحى ليدوَّن وتقرؤه القلة المتعلمة، ولما كانت هذه القلة فى ذلك الوقت لابد أن تكون ميسرة حتى يتاح لها أن تتعلم وأن يكون لديها من المال ما تشترى به هذا الأدب المدون فقد كان هذا الأدب - كما يقول فاروق خورشيد - تجربة تقرب - فيما وُضع لها من قيود شكلية - من طبيعة الشعر فى

حاجته إلى استعداد خاص عند المتلقى والمنتج، وليس هو النشر الذى يمكن أن يتداوله الناس تداولهم لفن يعبر عن حياتهم تعبيراً حقيقياً، وهو فى هدفه وغايته يكاد أن يكون أداة فى خدمة فئة بعينها من المثقفين ومن العاملين فى الحياة السياسية والاجتماعية. وهذا الأدب المدون معروف المؤلف، بينما الأدب الشفاهى مجهول المؤلف، لا لأن دور الفرد فى إنشائه معدوم بل لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثراً فنياً يتوافق وذوق الجماعة، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنه يتحدد شكله النهائى قبل أن يصل جمهوره، عكس أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول. ثم إن وسيلة إذاعته وهى النقل الشفاهى لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يمكن انتقاله من موطن إلى آخر(٧).

وقد كان النصيب الأكبر من الأدب القصصى فى تراثنا العربى من نصيب هذا الأدب الشفاهى، فيما عرف بالنوادر (وهو طور مبكر من أطوار القصة القصيرة) وفيما عُرف بالسير كسيرة عنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن والهلالية وعلى الزيبق (وهو طور مبكر من أطوار الرواية). وهذه السير لم تمر بمرحلة التدوين إلا فى الفترة الممتدة من القرن الحادى عشر إلى السادس عشر الميلادى، وهذا التقدير بُنى على ملاحظة تاريخ تدوين السير الكبرى، وتقدير أن الحوادث السياسية التى جرت فى الدولة الإسلامية، ألجأت جمعاً غفيراً من القصاص المحترفين إلى الهجرة إلى مصر. ولا ريب أن فترة التدوين قد سبقتها مراحل إنشاء تلك الآثار الأدبية واستعمالها بالرواية الشفاهية، الأمر الذى أنضجها وأرساها فى شكلها الأخير المقبول(٧).

وحتى بعد أن أصبحت هذه السير مخطوطات فإن تداولها ظل بين محترفى الأدب وهواته، ونصوصها يتم نقلها بالرواية الشفاهية، ذلك

لأن التدوين بالكتابة - على خلاف الطباعة - لا يكفى حاجة جمهور الأدب لأنه يلازم انتشار الأمية بين هذا الجمهور، وتفرد عدد قليل من المتعلمين والقارئين وامتيازهم بمعرفته، وقد كانت هذه السير توكيدا للشخصية العربية والعبقرية الشعبية فى مواجهة التحديات التى دفعت هذه السير إلى الظهور والانتشار والتداول كالحروب الصليبية وغزوات المغول والتتار للعالم الإسلامى.

ثم أخذت مطبعة بولاق والمطابع الأهلية فى مصر فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تخرج للناس أجزاء من تلك الآثار، ويرى الأستاذ أحمد رشدى صالح أن طبع تلك الآثار قد جنى عليها لأنه ساعد على انزوائها وإن لم يكن هو علة هذا الانزواء، ذلك أنه بتطور الحياة العامة أصبح السوق الحديث فى المدينة ليس هو سوق المدينة الإقطاعية، وأصبحت مشاغل الناس واهتمامهم أكثر وأوسع من تلك الاهتمامات العامة التى تثيرها السير المدونة، وساعدت الطباعة على قتل هذه الآثار لا على مزيد من حياتها، فالسيرة عمل ينبغى أن يؤدَّى وليس هو رواية تُقرأ.. أو قل إن السيرة تُسمع فى إلقاء درامى له تقاليده ومجالسه، الأمر الذى لا تتيحه حياة المدينة.

وإذا نحن حاولنا أن نتعرف على خصائص عامة للفن القصصى الشعبى العربى فيما قبل القرن التاسع عشر فإنه يمكن إجمالها على النحو التالى:

- تسلسل الحوادث فى ترتيب زمنى إلا فى حالات قليلة.
- اللغة خليط من الفصحى والعامية المسجوعة تتخللها أبيات شعر لتيسير حفظها وروايتها وغالبا ما يكون الشعر حين يحتدم الموقف.
- عدم حياد المؤلف فهو يتدخل أحياناً مناصراً شخصية على أخرى، وأحيانًا أخرى للتنبية أو الشرح.

ـ بعضها قريب من الفانتازيا وفى مقابل ذلك فإن البعض الآخر قريب من الخبر أو التاريخ.

وتتمثل الفانتازيا فى تدخل القوى غير الإنسانية، فإلى جانب اصطناع الحيلة والشجاعة والقوة الجسدية واستخدام السلاح والتنكر والبنج لتخدير الأعداء وضد البنج لإبطال تأثيره واستخدام النفط الذى ينير ظلام الليل، نجد السحر والأماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس إلى حيوانات والاستعانة بالجن.

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية. فمثلا فى سيرة على الزيبق نجد أن حوداثها وقعت عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما. كما كان على الزيبق يتردد فى طفولته على الأزهر وهو الذى أنشىء أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات. أما تجاوز الحدود المكانية فتتمثل فى قدرة البطل على التنقل بسرعة إلى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها.

كذلك تتكرر الصدفة، والصدفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع.

وفى مقابل هذه الأنواع من القصص نجد قصصا أخرى يحرص مؤلفوها على إيهام القارئ بأنها وقعت فعلا ويستندون إلى سلسلة من العنعنات أحيانا زيادة فى ذلك الإيهام، وهذه القصص كانت قريبة من الخبر أ والتاريخ بمعنى أن القصاص كان ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو يضيف إليه بما يشوق السامع، وبذلك فإنه ينتقل مما وقع (التاريخ) إلى ما يحتمل أن يقع (الفن)، على نحو ما نجد فى قصص الحب العذرى.

الشخصيات :

بطل السيرة الشعبية تطور عن البطل الأسطورى، ونتيجة لهذا فإننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة، كما أن السيرة تزدحم بالحركة المستمرة، لا تنتهى من واقعة إلا لتبدأ أخرى، ولا تنتقل من مكان إلا لتبدأ الأحداث فى مكان آخر، فلا مجال للتأمل فى النفس أو الكون، لهذا ينعدم الجانب الدرامى فى بطل السيرة ويقترب من البطل الملحمى الذى يعرف هدفه ويتجه نحوه لا يعوقه تردد ولاصراع داخلى، ونتيجة لذلك فالشخصيات مسطحة إما خيرة أو شريرة، لا تعانى من صراع حتى فى مواقف تتطلب ذلك، ونتيجة لذلك أيضا فالشخصيات جامدة لا تتطور حتى العمر لا يتقدم بها، بل إنها تشيخ فجأة، وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرات فلا تحذر شراً جديداً بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنما لا ذاكرة لها، ولهذا تتكرر القصص المتشابهة على نحو ما نجد فى قصص السندباد.

وأبطال القصص شخصيات إما فى السلطة كالنبلاء والملوك (كما فى مقدمة ألف ليلة وليلة ومقدمة كليلة ودمنة) وإما أبطال شعبيون يمثلون أحلام الجماهير والمثل الأعلى للبطولة الذى يتوقون إما إلى تحقيقه وإما إلى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه.

ولئن أدى ظهور المطبعة إلى انزواء هذه الآثار فوق رفوف المكتبات لتكون مرجعًا لمؤرخى الأدب أو لمن يريدون أن يستلهموا منها أدبا يقدمونه بطريقة معاصرة، فإن المطبعة من ناحية أخرى أتاحت الفرصة لظهور هذا الأدب الذى ينشئه أفراد معلومون، وفى مقدمته فن القصة بشكلها الحديث قصيرها وطويلها.

وعلى يد هؤلاء الأفراد المعلومين تخلصت القصة شيئاً فشيئاً من هذه البدائية الفنية، فهى مثلاً فى الوقت الذى تخففت فيه من المبالغات

الفانتازية ـ وإن لم تتخلص منه نهائيًا على نحو ما نرى في بعث الباشا في حديث عيسى بن هشام للمويلحى والانتقال بحرية بين عالمى الحياة والسماء، أو الحاضر والماضى أو الواقع والحلم أو الأرض والفضاء عند يوسف السباعي ـ نقول إنه فى الوقت الذى تخففت فيه من المبالغات الفانتازية كى تصبح أكثر اقترابا من الواقع، بعدت عن الواقع فلم تعد قريبة من الخبر أو التاريخ وتركت للصحافة تلك المهمة، فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التى تصنع التاريخ بعد أن تحذف وتضيف بما يؤدى إلى إثارة القراء وجذب الانتباه، بينما بحث الفن القصصى عن ميادين أخرى فظهرت القصة النفسية مثل رواية السراب لنجيب محفوظ، وما يعرف بأسلوب المونولوج كما فعل نجيب محفوظ أيضاً فى أكثر من رواية مثل «اللص والكلاب»، وهكذا فإن كثيراً مما يكتب من قصص لا يمكن تلخيصه لسامع فى كلمات قلائل لأنه مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما هو مرتبط بما يتبقى من كلمات تروى، أما البطل فقد أصبح الشخص العادى فى حضارتنا أو أفراد الطبقة الوسطى على وجه الخصوص. كما لم يعد الكتاب يلتزمون الترتيب الزمنى للأحداث مثلما يحدث فى حالة ما يعرف باسم الفلاش باك.

ثم حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للأدب بعد اختراع الطباعة وهو اختراع الإذاعة فالسينما فالتلفزيون، وأصبحت هذه الأجهزة هى الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية لاسيما فى بلاد مثل بلادنا ترتفع فيها نسبة الأمية، وأخذت صلة الأديب بجمهوره تصبح شيئاً فشيئاً عن طريق غير مباشر هى تلك الوسائل الوسيطة، وواضح أن هذه الوسائل تقدم أعمالها الفنية على أساس جماعى وهو شبيه ـ وإن كان بطريقة مختلفة ـ بما كان

يحدث للعمل القصصى فيما قبل عصر انتشار الطباعة، حيث كان كل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصى الذى يحفظه عن السلف ويرويه لجمهور مستمعيه ما يجعله عملا معاصراً يجذب الانتباه، إن أمرا مماثلاً حدث بالنسبة لكل عمل قصصى يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث، ذلك أن كاتب السيناريو يحذف ويضيف إلى القصة بما يتفق والإذاعة المسموعة أو المرئية، كذلك يتدخل المخرج بما يوفق بين رؤيته الفنية وما يخيل له أنه يرضى أذواق الجماهير، حتى الممثل فإن أداءه يضفى على ما أنجزه تضافر كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الأزياء.. إلخ يضفى طابعه الخاص، حتى أن العمل السينمائى أو التلفزيونى الواحد يختلف إذا اختلف المخرج أو الممثل، ومعنى هذا أن القصاص أصبح فرداً فى مجموعة، حقاً إنه لا يزال يكتب القصة منفرداً، وقد يقرؤها الخاصة كما كتبها، وهم فى الأغلب المجموعة التى تريد أن تتعلم منه لكى يصبح أفرادها قصصيين فى المستقبل مثله، فهو يكتب إذن مباشرة لجمهور خاص محدود إذا قيس بالجماهير العريضة التى لن تتذوقه كما كتب عمله القصصى مباشرة، لكنها ستتعرف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد أن حُذف من عمله الأصلى وأضيف إليه بما يتفق وتفسير المجموعة التى تضافرت فى تقديم عمله ومدى عبقريتها، وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة إلى كلمة مسموعة أو مرئية.

ولعل أهم اختلاف بين العمل القصصى المقروء والعمل القصصى المصور أو المسموع، هو أن الأول قد يدخل فيه الوصف والسرد بينما ينعدم ذلك تماماً بل يستحيل فى العمل المرئى أو المذاع، لأننا - كما يحدث فى الحلم - لا نرى أمامنا (أولا نسمع) إلا أشياء وأحداثا

وأشخاصًا، ومن تصرفات هؤلاء الأشخاص وتطور الأحداث نستنتج نحن المشاهدين أو المستمعين طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصيرهم، فالحركة هنا هى الأساس، وذلك أشبه - مرة أخرى - بالقصة المروية قبل عصر الطباعة عندما كان الحدث هو أساسها.

ثانيا : من تضخم الذات إلى الموضوعية الفنية :

يقول ت . س. إليوت «المسألة مسألة تنازل دائم من جانب الفنان، فهو يتنازل عن نفسه كما هى فى تلك اللحظة المعينة لشىء أقيَم منه، والطريق الذى يتقدم فيه الفنان هو طريق التضحية المتواصلة بالذات، الاستبعاد الدائم للذات»[٩] . ويرى الدكتور «عبد المحسن طه بدر» أن كثيرا من رواياتنا الأولى عانت من مشكلة تضخم الذات التى تجعل الأديب عاجزاً عن الالتحام بواقعه والاقتراب منه، وهو لذلك يبدو مشغولاً بحياته الخاصة ومشاكلة الذاتية فى عمله الروائى، وانشغاله بهذا الجانب الشخصى يجعله حريصًا على أن يحتفظ للذات باستقلالها داخل العمل الروائى، وهو فى تصويره لها يبدو حريصًا ومشفقًا عليها ومبرراً لسلوكها متعاطفًا معها، فإذا واجه هذا الأديب الواقع فهو يقف منه موقف الواعظ أو المرشد أو القاضى، وقد يمتد ظل الذات ويتضخم ليغطى عالم الرواية بأسره، وليس غريبًا بعد ذلك أن نلمح فى إنتاج المراحل الأولى على الأقل لأغلب الروائيين العرب ظاهرتين بارزتين أولاهما تتمثل فى عجز مخيلة الأديب عن تصور عالم الآخرين، ولذلك فهو يلجأ إلى أحداث حياته الخاصة ويجعلها موضوعاً لروايته، أما الظاهره الثانية فإنها تتمثل فى أن أفضل أعمالهم هى الأعمال التى تتصل بأحداث حياتهم، وهم بعدها إما أن يتوقفوا عن الإنتاج وإما أن يقدموا أعمالا تقل فى قيمتها الفنية عن أعمالهم الأولى على عكس ما كان متوقعًا، ويمكننا أن نسرد فى هذا المجال قائمة طويلة تمتد

من «زينب» لهيكل الى «سارة» للعقاد إلى «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثاني» للمازني إلى «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» و«الرباط المقدس» و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم.. إلخ[10].

ويقول د. محمود حامد شوكت عن «ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم: «إن القصة وشخصياتها امتداد لشخصية الكاتب، وكأنها صدى نفسه بسطه في الصورة والحوار وفي الشخصيات وهي وسائل لبسط آرائه الاجتماعية والسياسية والأدبية»[11].

ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة عدداً آخر من الروايات مثل ثلاثية سهيل إدريس: «الحي اللاتيني»، «الخندق العميق»، «أصابعنا التي تحترق»، ورواية زكي نجيب محمود «قصة نفس».. الخ، مما أطلق عليه اسم «رواية السيرة الذاتية».

ويتفاوت كتابنا في مدى نجاحهم أو فشلهم في إخفاء ذواتهم في هذا اللون الروائي، وعندما يفشلون فإن رواياتهم تستحيل إلى مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب تغلب عليه الصفة التقريرية ـ عن نفسها وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها، وقد يصل بها الأمر أن تبرر سلوكها وتدين الآخرين من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم. أما في العمل الروائي الناضج فلكل شخصية كيانها المستقل، وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها، والحجج المتعارضة هي التي تمنح كل شخصية وجودها، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات وجودها ويحيلها أشباحاً باهتة تتصارع في معركة لا تكافؤ فيها. ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه أو بعده الثالث. إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله وأنه

لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى، وأنه استوعب أبطاله بدلاً من أن يستوعبه بطل واحد. لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى فى الروايات التى تتضخم فيها ذات المؤلف أن تكون فى خدمته، فتكشف عن بعض جوانبه وتخفي بعضها الآخر، أما فى الرواية الموضوعية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية فى ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد وجودها الفنى(١٢).

ولعل أسباب هذا التضخم فى الذات على حساب الواقع الموضوعى ترتد إلى أكثر من سبب منها ما هو خاص بالأديب نفسه كأن يكون قد انتوى أن يكتب سيرة ذاتية لكن تقاليدنا الاجتماعية لا تأذن لأدب الاعترافات أن يتجاوز فى جرأته حدوداً معينة، لهذا يفضل المؤلف أن يكتب سيرته الذاتية فى زى روائى مستفيداً من هذه الحرية، فيجرؤ على أن يدلى بما لم يكن فى استطاعته أن يدلى به لو أنه كتب اعترافاً مباشراً سواء بالنسبة لنفسه أولمن يتناولهم من نساء ورجال، ومنها ما هو خاص بمرحلة من مراحل تاريخنا الأدبى مازال القصاصون فيها يتلمسون طريقهم ويعبّدونه ويرسون التقاليد الأدبية، ومنها ما قد يكون رد فعل لمرحلة سابقة كما حدث فى الغرب حين جاءت الرومانسية تضخم من شأن الذات كرد فعل للكلاسيكية التى من قواعدها إخفاء الذات إن لم يكن محاولة إلغائها تماماً، ومنها ما قد يتصل بمجتمع لم ينضج أفراده بعد بحيث يتحكمون فى عواطفهم ويرتدى فيه أدباؤه قناع الفن كما يرتدى أفراده قناع الآداب الاجتماعية والتقاليد الحضارية.

كما أن علينا أن ندرس التفرقة بين من يكتب سيرته الذاتية أو رواية من روايات السيرة الذاتية فى مطلع شبابه بحيث تكون أول أعماله الأدبية، وربما آخرها أيضاً، وبين من يكتب سيرته الذاتية وله تاريخه

الأدبي وخبراته وكأنما يتوقف قليلا ليلتقط أنفاسه ويجرد حساباته ثم يستأنف السير، وأحيانا يكون ذلك بمثابة حسابه الختامي حتى أنه قد لا يتمكن من نشر سيرته في حياته فتُنشر بعد وفاته.

ويكفي أن نقارن أدباءنا الرواد الذين ذكرناهم بأدبائنا المعاصرين، فإنتاج أدبائنا الرواد كان تضخم الذات واضحًا فيه أحيانًا وكان التأرجح بين تضخم الذات والموضوعية الفنية واضحا في أحيان أخرى. ولطالما شغلني التطور الروائي عند رائد أدبي كالدكتور طه حسين كنموذج مثالي لهذا التأرجح، فالجزء الأول من الأيام هو أول عمل إبداعي له، وهو أعظم هذه الأعمال جميعاً لأسباب ذكرها النقاد ولا نريد أن نكررها هنا، ولكن لعل أهمها أنه كتبها بعد أزمة كتابه الشعر الجاهلي وما حدث من هجوم عليه آلمه وآذى نفسه فارتد إلى ذاته ليؤكدها ويصور عظمة كفاحه ويعرض صفحات من جلده وثباته رغم أقسى الظروف، كما أنه من ناحية أخرى كأنما أراد أن يكشف عن جذور جهل البيئة التي تعرضت له، وإدانة تخلفها[١٣].

وفيما تلا ذلك من رواياته حاول أن يلغي ذاته بحيث توارت تماما أحياناً وشفت أحياناً أخرى، وإن كان يرجع إلى ذاته من حين لآخر فيما تلا ذلك من الأجزاء الأخرى لسيرته الذاتية «الأيام»، فقد نشر رواية «دعاء الكروان» (١٩٣٤) بعد خمس سنوات من نشره الجزء الأول من الأيام، وكأنما كانت رد فعل لترجمته الذاتية، إذ وصل فيها طه حسين إلى أقصى موضوعيته الفنية التي وصل إليها في رواية من رواياته، فهي لا تمس تجربة خاصة في حياة طه حسين اللهم إلا أن حوادثها تقع في الإقليم الذي نشأ فيه ولابد أنه سمع في صباه أمثال هذه القصص (قتل البنات غسلا للعار) وهو الموضوع الذي تدور حوله رواية «دعاء الكروان» وإن كان يؤخذ على الرواية أن لغتها تطغى عليها شخصية طه

حسين بخصائصه الأسلوبية المعروفة حتى فى الحديث الذى يجرى على ألسنة شخصيات من شأنها أن تتحدث بأسلوب أقل رونقًا لكى يعتبر أحد أبعاد هذه الشخصيات، كما أن الحوار يغلب عليه أيضاً أسلوب طه حسين[١٤]، كما أنه يعبر عن رؤيته لأهل الريف فى كلمات مجردة عامة، وهذا كله أثر من آثار إضفاء ذاتية الكاتب على عمله الفنى، وتتمثل الموضوعية الفنية فى تآزر البناء الفنى بتسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً، ونمو الشخصيات الرئيسية نمواً مطرداً، وفاعلية البيئة فى مسار الأحداث، ونمو الشخصيات، وعدم الاعتماد فى تقديم الشخصيات على الأسلوب السردى المباشر بل على مواقفها وتصرفاتها وأحاديثها، مع العناية بالشخصيات الثانوية ذات الأثر الفعال فى أحداث الرواية وتوجيه مصير الأبطال وكذلك استبطان العالم النفسى للأبطال وتصويره تصويراً كاشفاً يجسم ما فيه من انفعالات وصراعات وتحولات.

ثم نشر الدكتور طه حسين روايته «أديب» (١٩٣٥) وهى سيرة حياة أحد أصدقائه، فعاد يدور فى نطاق التجربة الشخصية، إنه لا يكتب سيرة عظيم من عظماء السياسة أو الفن بل سيرة صديق وإن كان قد حذف منها وأضاف إليها مما أضفى عليها طابعاً روائياً وذلك باعترافه فى حديث له عن شخصية هذا الأديب بإجابته على سؤال وجه إليه: كتابك «أديب» أقرب للترجمة الذاتية منه للقصة المتخيلة فأجاب: هذا صحيح، وصاحبى فى الكتاب شخصية حقيقية.. فلما سئل عما جاء فى خاتمة الكتاب أن صديقة صاحبه أرسلت حقيبة ضخمة مملوءة بأوراق أدب رائع حزين صريح، وأنه يرجو أن تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يوماً، كان جوابه أن هذه الآثار وهمية، وهى تشير إلى أشياء كنت أحب أن أكتبها أنا وأضيفها إلى هذا الصديق

الكريم رحمه الله[١٦]، ومعنى هذا أن طه حسين قد ابتعد خطوتين فى «أديب» عن السيرة الذاتية مرة فى أنه تناول صديقًا ولم يتناول ذاته، ومرة أخرى بأنه غيَّر من حياة هذا الصديق.

ثم كتب «الحب الضائع» (١٩٥١) وقد حاول أن يضع بينه وبين أحداثها مسافة مكانية وحضارية إذ جعل مسرح أحداثها فرنسا التى تلقى فيها تعليمه الجامعى ومر بتجربتى الحب والزواج.

ثم «أحلام شهرزاد» (١٩٤٣) وهى قصة رمزية تستمد مادتها من ألف ليلة وليلة ولكنها تعالج قضايا فى السياسة والحكم معاصرة لطه حسين، فإذا كانت «شجرة البؤس» (١٩٤٤) عاد طه حسين يتناول أسرته بدلاً من أن يتناول شخصًا، فلئن كان محور «الأيام» ذاته الفردية فإن محور «شجرة البؤس» هو أفراد أسرته.

وهكذا فإن التطور الروائى لدى أديب مثل الدكتور طه حسين يوضح إلى أى حد كان التأرجح لدى جيل الرواد بين الذات والواقع الموضوعى، فإذا قارنا ذلك بأدبائنا المعاصرين ولنتخذ نجيب محفوظ ويوسف السباعى نموذجين لذلك فإننا لا نكاد نعثر فيما كتبه نجيب محفوظ من روايات بلغت حوالى الأربعين إلا على شخصية كمال من الجزء الثالث بالثلاثية التى تشف من ورائها شخصية نجيب محفوظ. ويوسف السباعى وإن كان قد تحدث عن نفسه فى كتابه «من حياتى» (١٩٥٨) إلا أنه فيما يتعلق بأعماله القصصية فقد سئل فى حديث له «أى أعمالك الفنية تعتبره أقرب إلى أن يكون ترجمة ذاتية لك أو على الأقل وضعت فيها جزءاً من سيرتك الذاتية؟ فأجاب: أعتقد أن كل أعمالى خليط من سيرتى الذاتية ولا أستطيع أن أسكت صوتى من أن ينطق بلسان أحد الأبطال فى أى زمان أو أى مكان سواء على لسان السقا أو لسان الصبى ابن السقا أو على لسان شحاته أفندى (يشير إلى

شخصيات روايته «السقا مات») أو حتى على لسان حيوان.[١٧] وربما كانت مشكلة الموت والموت الفجائي بوجه خاص التى تلح وتتكرر فى أكثر من عمل أدبى له هى أثراً من آثار حادث شخصى هو وفاة والده وفاة شبه فجائية وابنه فى الرابعة عشرة من عمره، وهو وإن كان قد ذكر هذه الحادثة بطريقة شبه مباشرة حين يحدثنا عن ذكرياته فى «البحث عن جسد» (١٩٥٣) فإنه استطاع أن يجعل بينه وبينها مسافة بحيث يحقق الموضوعية الفنية وذلك بأكثر من طريقة من بينها سخريته من الموت وإذابته الفواصل بين عالمى الأرض والسماء ثم مواجهته بالأسلوب الفكاهى الذى يخلق توازناً مع قتامة الموت.

هذان مجرد نموذجين يوضحان ما تطور إليه أدبنا المعاصر - ربما من خلال التقاليد الأدبية التى تكونت خلال قرن من الزمان - بحيث يحقق ما قاله إليوت من أن تقدم الفنان تضحية مستمرة بالنفس وإلغاء مستمر للشخصية.

ثالثا: من الشخصيات المسطحة إلى الشخصيات المعقدة.

لقد سبق أن رأينا كيف أن الشخصيات فى السيرة الشعبية العربية شخصيات مسطحة بمعنى إما أنها خيِّرة وإما أنها شريرة لا تعرف الصراع الداخلى حتى لو كان الموقف يتطلب منها ذلك، فمثلاً فى سيرة «على الزيبق» نجد أن صاحب السيرة يمثِّل الخير دائماً حتى وهو يقتل كل أعدائه، وأن دليلة المحتالة تمثل الشر دائماً، وكل منهما يظل على عدواته للآخر حتى بعد أن تزوج على الزيبق من ابنتها زينب، فلم يكن هناك أقل صراع داخلى أو تساؤل هل تستمر عداوتهما، أو يتغير موقفهما على ضوء ما جد فى علاقتهما. ويمكننا أن نلخص صفات الشخصيات المسطحة فيما يلى:

ـ العـلاقة بينهـا لا تعـرف إلا إحـدى عـاطفـتين : الـكره أو الحب ولا وسط بينهما .

ـ تجمد الشخصيات حتى كأنما لا ذاكرة لها فهى لاتستفيد من أية خبرة سابقة فى مواجهة موقف جديد ، فرحلات السندبادمثلا تقوم على أساس أنه لا يتعظ من تجربته فى رحلته السابقة ولا يتخذ أية حيطة لرحلته المقبلة ولذلك فإنه ما يلبث أن يلقى مخاطر متشابهة لما لقيه فى رحلاته السابقة ، ومع ذلك فهو يعود إلى ما كان مصدر خطر عليه .

ـ إنها شخصيات لا تتطور حتى أن العمر لا يتقدم بها بل نجدها فجأة تشيخ مع أنها كانت قبل ذلك بفترة وجيزة تصول وتجول فى حرب أو معركة وتخرج منتصرة .

ـ ليس هناك تغلغل داخل الشخصيات ولا بيان انفعالاتها ، فالحركة دائما خارجية .

ويقول الدكتور شكرى عياد : إنه من الصحيح أن النفوس البشرية ـ حتى نفوس الأطفال المتوحشين ـ لا تكون ساذجة أبداً ، ولكننا لكى نراها بكل تعقيدها يجب أن نكون نحن أنفسنا على قدر من التعقيد ، ثم يجب أن نكون قادرين على أن نصور ما فيها من الأضداد بطريقة مقنعة ، ، وهذان الشرطان لا يتحققان إلا حين تبلغ الحضارة درجة من الرقى ، والفن درجة من التطور ، ولذلك فقد كانت الشخصيات التى قدمها كُتّاب القصة القصيرة فى عهدها الأول أغلبها شخصيات مسطحة ضحلة.[١٨] ويضرب مثلاً على ذلك بشخصيات الصديق والزوج والزوجة فى قصة «عطفة الـ .. منزل رقم ٢٢» لمحمد تيمور ويقول إنك لاتشم فى إحدى هذه الشخصيات رائحة صراع داخلى أو نزعات متعارضة أو انفجارات غير متوقعة .

ثم يستطرد الدكتور شكرى عياد قائلاً : لكننا لا نلبث أن نتبين ميلا

إلى تحسس النزعات المخبوءة، وأن ذلك الميل يتفق مع بدء انحسار الموجة الواقعية أو إخلاد أصحابها إلى الصمت التام.

والواقع أن تطور الشخصيات الفنية فى أدبنا العربى المعاصر هو واحد من تطورات مشابهة وقعت على مر التاريخ الأدبى لعل من أبرزها وأقدمها تحول البطل الملحمى فى الأساطير الإغريقية إلى بطل درامى على المسرح الإغريقى، فأبطال الملاحم الهوميرية يؤمنون بفكرة ـ مثل يوليسيس ـ ويعملون على تحقيقها مهما لاقوا من صعاب. وعندما زادت الحضارة الإغريقية تعقيداً ونشأ مجتمع المدينة نشأ معه المسرح الإغريقى لكى يستمد من هذه الملاحم نفسها شخصياته المسرحية التى أصبحت تعانى الصراع الداخلى وتعرف التردد بين الإقدام والإحجام، وهكذا تحولت الشخصيات البسيطة فى الأسطورة اليونانية إلى شخصيات معقدة على المسرح اليونانى برهاناً على أن تطور المجتمع يؤثر على تطور الشخصيات الفنية.

بهذا الفهم نفسه يقول يحيى حقى: «كما أن ثورة ١٩١٩ فقدت سريعًا قدرتها على التحول من الانقلاب السياسى إلى الانقلاب الاجتماعى، وكذلك بقيت المدرسة الحديثة عند أسفل السلم لم تتجاوزه إلى ما فوقه، فقد اقتصر أغلب إنتاجها على الوصف الفوتوغرافى.. الأشخاص مرسومة من الخارج لا من الداخل، لم تبد منها محاولة جادة تدل على ثقافة ذهنية وروحية لإعطاء تفسير أو مغزى فلسفى للحادثة، إنها سريعة فى التقاط الحادثة، سريعة فى تسجيلها على الورق فى شكل قصة قصيرة تكتب فى جلسة واحدة، إنها لا تعرف الاجترار ثم التعبير، بل النضج على نار حامية، لاعجب أن شاطت الطبخة أحيانًا كثيرة»(١٩).

ولا شك أن أهم تطورين حدثا للمجتمعات الحديثة قد زادا من تعقد الشخصيات وهما: سرعة المواصلات مما أدى إلى سرعة تناقل البشر

والأنباء والبضائع والأسلحة والموضات حتى سرعة تناقل أخطار الحروب، وهكذا بعد أن كان الفرد يعيش فى قرية أو حتى مدينة لا يكاد يصله فى اللحظة الواحدة إلا حدث واحد ينفعل به حزناً أو فرحاً، أمكن عن طريق الصحف والإذاعات مثلاً أن يتلقى عشرات الأخبار والحوادث المتناقضة فى اللحظة الواحدة والتى قد يعتبر نفسه مسئولاً عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانية.

أما التطور الثانى فهو زيادة السكان زيادة رهيبة بحيث ازدحمت المدن بل حتى القرى، وما نتج عن هذا الزحام من أخلاقيات جديدة فى مقدمتها التنافس الذى قد يبلغ حد الجريمة، وقيد حرية الإنسان فى أوليات حياته كاختيار المسكن وحتى القوت لأن غيره يزاحمونه فيهما، وعليه إما أن يتركهما لهم شاعراً بالعجز والغربة وإما أن يبذل جهداً نفسياً وربما عضلياً ووقتاً ومالاً من أجل الحصول على بعض - وليس كل - ما يتصور أنه الحد الأدنى لما يحفظ كرامته الإنسانية.

هذه التطورات الحضارية والاجتماعية خلقت شخصيات أكثر تعقيداً من مجرد نشوب صراع داخلى فيها، ونستطيع أن نوجز بعض السمات التى تتسم بها الشخصية المعقدة فى أدبنا الحديث.

- التنقل بين مختلف مستويات الشعور ابتداء من حلم اليقظة مروراً بأحلام النوم حتى الكابوس والهذيان، والتنقل بين مختلف مستويات الحديث، من الحديث المنطوق المرتب المنطقى إلى الحديث الذى نعده قبل أن نهم بالكلام (ففيه شىء من المنطق والترتيب وفيه شىء من عدم الترتيب وعدم التماسك..) إلى المونولوج.

لنستمع إلى فهمى أحد أبطال بين القصرين لنجيب محفوظ وهو يموت صريعا أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتفال بعودة سعد باشا:
ما أشد الضوضاء.. ولكن بم علا صراخها؟ هل تذكر؟ أهو نداء

فحسب؟.. من؟ في باطنك يتكلم. هل تسمع؟ هل ترى؟ ولكن أين؟ لا شيء.. لا شيء. ظلام في ظلام، حركة لطيفة تطّرد بانتظام، كدقات الساعة ينساب معها القلب، تصاحبها وشوشة، باب الحديقة أليس كذلك؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة، يذوب رويداً. الشجرة السامقة؟ ترقص في هوادة. السماء؟ منبسطة عالية، لا شيء إلا السماء باسمة يقطر منها السلام.

- استخدام الضمائر الثلاثة، الغائب والمخاطب والمتكلم وغالبا ما يكون الضميران الأولان ملاصقين لضمير المتكلم، فالضمائر هنا مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية في تعقدها. إن استخدام الضمير الواحد كان أمراً منطقيًا مع الشخصية السطحية التي لا أبعاد لها، أما الشخصية التي عقّدتها حضارتها فإنها تستخدم الضمير المتكلم حينما تريد أن تعترف وتفضي للآخرين شأن كل شخصية مأزومة، وحينا آخر تتحدث إلى نفسها كأنما لتحاسبها وتحذرها فتستخدم ضمير المخاطب، ومرة ثالثة يكون ضمير الغائب معبراً عن شيئيتها. واللص والكلاب لنجيب محفوظ، والجزء الثالث من رباعية الرجل الذى فقد ظله لفتحي غانم والمعنون باسم «ناجي» نموذجان لذلك.

- التنقل بحرية بين الزمانين الماضي والحاضر. الماضي يعبر عن العالم الداخلي للشخصية لأنه ذكرياتها، والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجي، فالتنقل بين الزمنين الماضي والحاضر إنما هو تنقل بالشخصية بين العالمين الداخلي والخارجي لها، عالم الذكريات حينًا والواقع حينًا. ويُعتبر محمد عبد الحليم عبد الله من أبرز الذين استخدموا هذا التنقل في شخصياته الروائية.

- استخدام الألفاظ التي تدل على ظلال المعاني لرهافة العالم الداخلي للشخصيات، بل استخدام اللفظ وضده للحصول على معنى جديد من

هذا التجاور بين الإيجاب والنفي، معنى ليس له مقابل لفظي في القاموس اللغوى، لكن يتم خلقه من هذا اللقاء، وذلك للتعبير عن عدم الثقة وعن الشك والتردد، يقول يحيى حقي: «نحن لا نستعمل في عالم الماديات أو عالم العواطف إلا الأبيض أوالأسود، أما حظ الظلال فضئيل جدا، وليس من المفارقات القول بأن الظلال هي التي تنير المعالم وتحدد لها شخصيتها المتميزة، والاقتصار على الأبيض والأسود دليل الفقر ومدعاة إلى السطحية(٢٠).

ويمكن أن نوضح ذلك بمثال مما جاء في قصتي «موجود عبدالموجود» حين يعبر عن خوفه قائلاً «وثمة شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع» وقوله :«سمعتها تلوك اسمي لأول مرة على لسانها فبدا كأنه اسمي وليس اسمي: موجود عبد الموجود.. جرأتها تخيفني وتغريني، تقصيني وتدنيني، تهمة لها أساس وبلا أساس.. وأنا أرجو دعوتها وأخشاها، والناس.. كلما رأوني ـ وبدون أن يروني ـ يتقولون ويتهامسون» وعندما اطمأن ذات يوم ثم اكتشف أن طمأنينته في غير مكانها اعترف قائلاً: «من يومها إذا اطمأننت خفت وإذا خفت اطمأننت، إذا اطمأننت تشاءمت وإذا خفت احتميت وحميت، من يومها يقلقني ألا أجد ما يقلقني»(٢١).

رابعا: من التقليد إلى الابتكار:

لنشأة الصنعة في الأدب العربي أسبابها الاجتماعية. فكما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي» أنه كانت هناك تقاليد اجتماعية للعرب في الجاهلية تصنع لهم أساساً روحياً مثالياً كالمروءة التي تعتمد على الشجاعة والكرم مما يلزم المجتمع البدوى وبيئته الصحراوية، ثم تجمدت هذه التقاليد لتكون الرصيد الخلقي لقصيدة المدح العربية، لا في العصر الجاهلي وحده بل

فى كل عصور الأدب العربى، لم تتغير بمضى الزمن، ولا باختلاف المجتمعات. وثبات هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها وواقعها الذى كان الشاعر الجاهلى ينفعل به، وانتقل الأمر إلى الآلية التى تفقد كل حيوية وجمال، وتوفيراً لهذا الجمال اضطر الشاعر إلى أن ينسج لهذا المثال أو ذاك أحسن ثوب وأن يعرضه فى أحسن معرض كما كانوا يقولون، ومن هنا كان التحول من الجوهر، من المحتوى الفنى فى الشعر، إلى العرَض، إلى الشكل، ومن هنا رأى النقد العربى القديم أن المعانى أصبحت مبتذلة ملقاة فى الطريق يعرفها كل إنسان، أصبحت الصورة الجميلة هى التى تجعل من أى خشب ـ كما يقول قدامة بن جعفر ـ عملاً فنياً رائعاً.. ولهذا كان على الشعراء أن يجددوا فقط فى صورة المعانى إذا أرادوا ألا يكرروا سابقيهم»(٢٢).

ويقول المستشرق «يوهان فك» إن التدهور وقع للغة العربية الفصحى كأداة للكتابة والأدب وكان هذا التدهور فى اتجاهين، كان أولهما على صورة اهتمام مبالَغ فيه باللغة نفسها وبالأسلوب على حساب المضمون كترصيعة بالمحسنات اللفظية، وكان قد اشتد عوده فى الواقع عندما وصلت الحضارة العربية إلى قمة الترف وآذنت ببداية انحلالها فى نهاية الدولة العباسية، والنثر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل الإسلام، ولكن منذ القرن الرابع الهجرى أخذت تظهر الخطوات الأولى لذلك التطور الذى جعل النثر المسجوع تلاعبًا لا طائل وراءه بالألفاظ الجوفاء»(٢٣).

وبهذا صار «التعبير اللاشعورى الذى كان يوحى به التأثير النفسى العميق تعبيراً إراديًا محضًا»(٢٤).

أما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخراً عن الاتجاه الأول على صورة ركاكة فى الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من

العامية، وذلك على نحو ما نرى فى تاريخ ابن إياس المؤرخ المصرى الذى أرخ لنهاية حكم المماليك وبداية الحكم العثمانى فى مصر، وفى أسلوب مثل أسلوب الجبرتى الذى أرخ للحملة الفرنسية على مصر ولحكم محمد على، وما بقيت مؤلفاته إلا لقيمتها التاريخية.

ويربط توفيق الحكيم بين تدهور اللغة وتدهور الوضع السياسى فيقول: إن لغة الجبرتى فى ذاتها، وقد كان من خيرة علماء الأزهر وقتئذ، لأنصع دليل على أن اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سقطت تحت سنابك جياد أولئك البرابرة المغول(٢٥).

ولا تعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة، فالدكتور عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتى بأنه «لم يكن جاريا على نمط واحد فهو مرة بليغ غير مسجوع، وأخرى مسجوع وفى ثالثة يبدو قريبًا من العامية»(٢٦).

كما يصف أسلوب ألف ليلة وليلة بأنه «أدنى إلى العامية وإلى كثرة الحشو وكثرة التضمين، وإلى التصريح دون التلميح، وذلك فضلاً عن جريه مجرى السجع على طريقة ابن العميد والقاضى الفاضل»(٢٧) ومعنى هذا أنه فى عصور الانحطاط ينحط الأدب.

وفى بداية نهضتنا الأدبية كانت هذه الآثار المدمرة ما تزال لها جيوب فى حياتنا الأدبية التى تحاول أن تنفض عنها غبار ما تراكم عليها من تدهور، وإن كان النقد يحاول أن يكشف أوجه الضعف ليمنع العملة الرديئة من التداول. فوُجِّه النقدِ نحو كثرة العناية بالصياغة والإفراط فى الجانب البيانى وعدم الاكتراث بالمضمون أو المعنى بحيث أوشك أن يتحول الشعر مثلاً إلى مجرد صياغات جميلة وموسيقى تملأ الآذان، وبحيث أصبح كل الشعراء المحافظين سواء، يقولون تقريبا نفس الأفكار ويرسمون نفس الصور، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس،

حتى لا يستطاع تمييز واحد عن الآخر، أو معرفة بعضهم عن بعض، اللهم إلا ما يكون من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها واحد أحيانا عن واحد آخر (٢٨).

وقد استطاع النثر أن يتخلص من هذه العيوب أسرع من الشعر، وذلك لاستخدامه قوالب جديدة مثل القصة قصيرها وطويلها والمسرحية، مما يؤدى بالضرورة إلى تمايز كُتَّابها فى ألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم، وقد حدث شىء مشابه للشعر لا سيما عندما بدأ شوقى يكتب الشعر المسرحى، وتخلص الشعر تمامًا من هذه العيوب عندما بدأ الجيل الثالث لشوقى يكتب المسرح الشعرى.

أما النثر فقد كانت القصة أبرز وسائله لهذا التخلص من التقليد الذى تم شيئًا فشيئًا، إذ نجدها فى البداية تتأرجح بين التقليد والتجديد، وأبرز نموذجين لذلك فى تاريخ الأدب المصرى هما عيسى بن هشام للمويلحى وكتابات المنفلوطى. فالمويلحى يتبنى شكل المقامة، ومن هنا يمكن إطلاق اسم «الرواية ـ المقامة» على قصته عيسى بن هشام التى نشرها عام ١٩٠٧، فهو لا يستلهم فقط فى بعض الفقرات أسلوب المقامات الذى يتميز بالنثر المسجوع، بل إن روايته تعتمد على شخصيتين أساسيتين هما الراوية والباشا الذى بُعث من الموت ليجد الدنيا تغيرت من حوله فماتت قيم جميلة كان ينبغى لها ـ فى نظره ـ أن تظل حية، وقامت قيم جديدة يشك كثيراً فى استحقاقها للبقاء. ومن التصادم بين عقلية الباشا القديم وعقلية معاصريه الجدد يقدم المويلحى نقده الاجتماعى لعصره، وفى المقامة أيضًا نجد شخصيتين دائمًا هما الراوية ثم أديب متصعلك، ولكن النقد ليس هدفها بقدر ما هو الموعظة أو النكتة أو إظهار البراعة اللغوية. ومما هو جدير بالملاحظة أن عيسى بن هشام هو نفس اسم الراوية فى مقامات بديع الزمان الهمذانى التى

دُونت قبل ذلك بنحو عشرة قرون، كما يلاحَظ من ناحية أخرى أن التأثير الغربى واضح فى تنويع المناظر وتسلسل الحوادث وفى لمحات من التحليل النفسى وفى صراع الشخصيات مع الحوادث، وفى النقد الاجتماعى الوليد. وينتهى الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح القديم والاقتباس المفيد من نظم الغرب، محاولاً بذلك إيجاد حل للقضية التى كانت تشغل الأذهان وقتئذ ولعلها تشغلنا حتى الآن.

أما المنفلوطى فيتفق مع المويلحى فى الشكل والموضوع من ناحية ويختلف معه فيهما من ناحية أخرى، فكلاهما اعتنى بالشكل اللغوى والأسلوب العربى، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح الاجتماعى التى أثارها جمال الدين الأفغانى وحمل رسالتها تلاميذه من بعده، وهما يختلفان بعد ذلك: المويلحى تأخذ كتابته شكل المقامة كما قلنا، أما المنفلوطى فيسترسل متحررا من قيود السجع وإن كانت قصصه أقرب إلى المقال، ومن هنا يمكن أن نطلق عليها اسم «القصة ـ المقال»، على نحو ما نجد فى كتابيه العبرات، والنظرات. وقد وجدت كتابات المنفلوطى رواجا لأنها تجاوبت مع جمهور القراء الذين كان معظمهم يتكون من الموظفين وصغار التجار وأصحاب الحرف ممَّن طحنتهم الظروف الاقتصادية بعد الحرب العالمية الأولى وكبتتهم سلطات الاستعمار الأجنبى، فوجدوا متنفسهم فى تلك المسحة العاطفية المفرطة وقد أوغل صاحبها فى رومانسية العصر الآتية من الغرب، بينما سلك المويلحى طريق الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلبًا جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون.

ويلاحظ أن الصراع بين التراث القديم والشكل الفنى الجديد فى حديث عيسى بن هشام لا يتمثل فى صراع المقامة والرواية فحسب، بل وفى الشكل الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة فى تراثنا العربى

كما هو فى ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، بل والسير الشعبية حيث تتجاور مجموعة من القصص يربطها خيط فى أولها كأن يكون قصة تبرر تجاور هذه القصص معاً، مثل قصة الملك شهريار مع شهرزاد. أو بطل السيرة نفسها. وهذا الخيط فى حديث عيسى بن هشام هو يقظة الباشا من قبره وتجوله مع راوية القصة عيسى بن هشام مسجلاً دهشته أو نقده لما يرى، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه، وقد حاول المويلحى أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائى فى أول كتابه حين يقع الباشا فى سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة، غير أن هذا الخيط الروائى ما يلبث أن ينقطع قبل أن يتم ثلث الكتاب، ثم يبدو خيط روائى جديد حين يلتقى صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف فاحش الثراء شديد الجهل يتابعانه فى مغامرته الخائبة، غير أن هذا الخيط ما يلبث أن ينقطع أيضا لنجد أنفسنا فى باريس دون خيط قصصى. ومعنى هذا أن حديث عيسى ابن هشام لا يمثل صراع «القصة ـ المقامة» فقط، بل يمثل صراع القصة ـ الرواية أيضا، وهى بشكلها هذا ومضمونها نموذج صادق للمرحلة التاريخية التى كُتبت فيها: أدبيا واجتماعيًا.

وتشبه ليالى سطيح لحافظ إبراهيم حديث عيسى بن هشام فى أكثر من وجه وإن اختلفت معها فى وجوه أخرى. فالليالى السبع التى يحتويها الكتاب تستمد شكلها القصصى من ألف ليلة وليلة، وسطيح الذى تُنسب إليه هذه الليالى هو كاهن وعراف عاش فى العصر الجاهلى، كما التزم المؤلف أسلوب السجع فى كثير من فقرات الكتاب وإن تخلص منه فى أخرى.

يقول الدكتور شكرى عياد: إن شكل المقامة الذى نجده عند المويلحى

قد تفتت عند حافظ، فهو لم يكتف بإهمال العقدة القائمة على حيلة بارعة أو لغز عسير الحل، ولا بحشو الفصل بفقرات من النقد الاجتماعي أو السياسي المباشر (حتى أنه ينقل في ليلته السابعة مقالة كاملة من صحيفة المؤيد) بل انه لم يلتزم وحدة الموضوع في الفصل الواحد كما التزم المويلحي، وحتى من الناحية اللغوية نراه، وإن حرص على جزالة اللغة والتزم السجع في أكثر الأحيان، فقد مال إلى أسلوب المقامات الذي يعتمد على الفواصل القصيرة. ولا غرابة بعد هذا إذا قلنا إن ليالي سطيح تتخلى عن معظم المقومات الفنية للمقامة التقليدية حتى المقومات القصصية منها، ولا تهتم بإطالة العقدة أو تنويعها، ولا بخلق عدد كبير من الشخصيات المستمدة من بيئات مختلفة كما فعل المويلحي، ولكنها تضفي على هذا اللون من الكتابة حرارة الانفعال فتمهد لظهور القصة الرومانسية[٢٩]. ومن ثم كان كتاب حافظ «ليالي سطيح» وسطاً بين القصة والمقامة والمقالة[٣٠]. وقد تناول المؤلف في كتابه هذا كل ما يشغل معاصريه من الموضوعات الاجتماعية والأدبية وبخاصة الموضوعات السياسية، وعلى الأخص الاحتلال الإنجليزي لمصر.

وفي قصتي «ورقة الآس» و «لا دسياس» لأحمد شوقي - وهما قصتان خياليتان وضعهما في أول حياته الفنية - نجد سمات الفن القصصي لألف ليلة مادة وشكلاً وسمات فن المقامة.. فالأسلوب يقوم في كل منهما على السجع والبديع، ويذكرنا بأسلوب المقامة في إظهار براعة الصناعة اللفظية، وتتطور حوادث القصص كما تطورت حوادث قصص ألف ليلة تطوراً خارجيا تحركه الصدف وتصف شخصياته من الخارج، وتقدم صورة ذاخرة بألوان الصراع الحي لتسلية القارئ.. وتعكس القصتان آثار حياة الترف التي عاشها شوقي، كما تصور ألوانا من حياة البلاط[٣١].

وفي مقابل هذا الاتجاه الذى حاول أن يوفق بين حضارة الغرب الوافدة وتراثنا العربى على نحو ما وصل إليه فى مرحلة الصنعة، نجد اتجاها ثوريًا رأى أن يتخلص من هذه القيود التقليدية التى تثقل كاهل الحركة الأدبية وتعرقل خطاها، وقد بدأت تباشير هذا الاتجاه متواضعة ساذجة، لعل من أبرزها «عذراء دنشواى» لمحمود طاهر حقى التى صدرت عام ١٩٠٩ ومؤلفها فى الحادية والعشرين إذ ذاك، وهذه الرواية تقدم نموذجًا لتجاوب الأدب مع الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية، فهى تتناول إحدى الجرائم الوحشية التى ارتكبها الاحتلال الإنجليزى فى حق شعب مصر فى ذلك الوقت. ويرى فيها يحيى حقى - وهو ابن أخي المؤلف - أن هذه الرواية هى التى هيأت أذهان عامة القراء لتقبل الفن القصصى بالمعنى الغربى، وكانت أول رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين فتصف حياتهم ومشاكلهم وتنقل لنا لغتهم كما ينطقونها بلهجتهم وأسلوبهم ودعابتهم.. حتى يقول إنه لا يعدو الحقيقة كثيرا إذا قال إن عذراء دنشواى هى التى مهدت لمحمد حسين هيكل أن يكتب روايته زينب عام ١٩١٢ أى بعد ذلك بثلاث سنوات، ويجعل حوادثها تجرى فى ريف مصر وبعض أبطالها من الفلاحين، إلا أن عذراء دنشواى تمسكت بأطراف الواقعية بينما غرقت زينب فى رومانسية شاعرية.

والروايتان تعالجان علاقة المثقف ابن الريف بمجتمع الفلاحين، فبطل زينب مثال لهذا الريفى المثقف المنقسم على نفسه بسبب نشأته الريفية وما تلقى من علم حديث فى المدينة، شعر - رغم حبه لهذا الريف وأهله - أنه غريب عنه.. فالروايتان تعكسان مشكلة واحدة لابد وأنها كانت تؤرق المثقفين فى ذلك الوقت، تلك هى خشيتهم من خطر انعزالهم عن المجتمع وانعزال المجتمع عنهم، ونحن نجد فى عذراء دنشواى - رغم سذاجتها - بوادر إحساس غريزى بمقومات الفن

القصصى بمفهومه الحديث وتنوع أساليب المعالجة كالتنقل بين الوصف والحوار والمونولوج(٣٢).

لكن جمهرة النقاد فى مصر يعتبرون أن رواية زينب لهيكل التى كتبها مؤلفها أو بدأ كتابتها وهو فى باريس يدرس الاقتصاد السياسى عام ١٩١٠ ـ رغم ما بها من عيوب بمقاييسنا المعاصرة ـ أول رواية فنية بالمعنى الغربى فى تاريخ الأدب العربى الحديث، وفيها نجد معالجة لقضية حرية المرأة التى بدأت تشغل أذهان المثقفين وقتئذ نتيجة ما وقع من تطورات اجتماعية تطلبت خروج المرأة للتعليم ثم الاشتغال بأعمال خاصة بها فى مقدمتها تعليم الفتيات نفسه، فنحن نلاحظ فى هذه الرواية أثر القضية الاجتماعية التى سبق أن أثارها قاسم أمين عن تحرير المرأة، وأثر الثقافة الغربية فى إدخال مواقف غريبة عن البيئة المصرية فى الرواية، ومع ذلك فإن البعض يرى أن الصورة الجمالية التى قدمها هيكل عن الريف المصرى إنما جاءت نتيجة لكتابته روايته وهو فى باريس بعيداً عن ريف مصر، مما جعل الحنين يلون ريف الوطن بهذه الألوان الجميلة.

ومما يلاحظ أنه كما ولدت الرواية بالمعنى الغربى فى مصر ـ وبالتالى فى الأدب العربى ـ فى العقد الثانى من هذا القرن، فإن القصة القصيرة ولدت كذلك بالمعنى الغربى فى هذا العقد نفسه، ولئن اختلف مؤرخو الأدب على تاريخ نشر أول قصة متكاملة بالمعنى الغربى فى أدبنا الحديث، وهل هى قصة فى القطار لمحمد تيمور التى نشرت فى جريدة السطور عام ١٩١٧، أم قصة سنتها الجديدة لميخائيل نعيمة التى نشرت عام ١٩١٤، فإن تحديد تاريخ نشر هذه القصة أو تلك أمر تعسفى لأنه من الممكن جدا فى مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر ثم لا يتاح له نشرها إلا بعد نشر قصة زميله التى ربما قد يكون قد أبدعها

بعده، فالمهم هو تحديد الفترة ـ بوجه عام ـ التى ولدت فيها القصة القصيرة بالمعنى الغربى فى أدبنا العربى.

وهنا نلاحظ أن القصة القصيرة ازدهرت بعد ثورة ١٩١٩ بينما توقف مسار الرواية ولم يعد إلى الازدهار إلا فى الثلاثينيات. ويعلل الدكتور شكرى عياد ذلك بأن الرواية تعبر عن ازدهار الطبقة الوسطى، بينما القصة القصيرة تعبر عن تأزم أفراد هذه الطبقة، وقد كُتبت رواية زينب حين أخذت الطبقة الوسطى تستشعر وجودها فى مصر قبيل الحرب العالمية الأولى، غير أن أحداث الحرب وما تلاها أصابها بالتأزم فاختفت من المسرح الأدبى بينما ازدهرت القصة القصيرة.

وقد أشار كاتب من كتاب القصة القصيرة وقتئذ ـ وهو عيسى عبيد ـ إلى علاقة القصة القصيرة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والظروف البيئية وذلك حين أهدى مجموعته الأولى «إحسان هانم» (١٩٢١) إلى سعد زغلول وربط بين انتفاضة الأمة عام ١٩١٩ وبعث انتفاضة مماثلة فى الآداب والفنون فيقول بأن مجموعته القصصية هدية صغيرة يقدمها كاتب مبتدئ مجهول له آمال عظيمة بأن تستقل بلاده الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصرى. ويرد تعثر الفن القصصى وقتئذ إلى جملة أسباب منها حرارة الطقس والتقاليد التى تحول دون الاختلاط بين الجنسين مما يجعل الكاتب يجهل ما يحدث من أزمات نتيجة هذا الاختلاط فيعجز بطبيعة الحال عن تصويرها فى أشخاصه حتى يقول إن الثورة الفكرية التى تسرى بقوة هائلة فى دمائنا حملتنا على محاربة كل شىء قديم، تجعلنا نستبشر بحدوث نهضة عامة فى مصر، لأن النهضة تتبع عادة الثورة وتكون نتيجة طبيعية لها، وستتناول تلك النهضة كل شىء فى أحوالنا السياسية والاجتماعية والأدبية، فبعد أن رأينا المرأة المصرية المخدرة المحجبة تنزل إلى ميدان

العمل متظاهرة إلى جنب الرجل مطالبة بشجاعة وجرأة بحقوق بلادها ـ الأمر الذى لم تكن تستطيعه قبل أن تهيج الثورة جهازنا العصبى ـ رأينا كُتَّاب الناشئة الجديدة قاموا ينددون بما كنا نقدسه بالأمس، متطاولين بجرأة متناهية على الرءوس الكبيرة التى تمثل أدب الأمس وأدب اليوم. ثم يطالب بأدب مصرى لا يخضع للأدب العربى الجامد المتشابه القديم ولا يتأثر بالأدب الأجنبى الذى اضطُررنا إلى درسه لنتعلم منه أسرار الفن الصحيح الراقى ونأخذ عنه قواعده وقوانينه وأسلوبه.

لكن عيسى عبيد فى مجموعته الثانية «ثريا» يعلن أن مجموعته الأولى «إحسان هانم» لم تلق رواجًا، ويعلل ذلك بأنها ظهرت فى وقت مضطرب مكفهر وقد قُبض على سعد زغلول، وكانت الصحف مشغولة بهذا الحادث فلم تنوه بكلمة واحدة عن كتابه، ويلوم الصحافة كما يلوم القراء لجهلهم بفن القصة لأنهم تعودوا قراءة الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الزائفة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة.

وكان عيسى عبيد ينتمى إلى ما عُرف بالمدرسة الحديثة التى ظهرت بعد ثورة ١٩١٩ والتى كانت تدعو إلى أدب مصرى ـ كما رأينا ـ يتخلص من أسر التقليد سواء تقليد التراث أو تقليد الأدب الغربى، وفى ذلك يقول يحيى حقى عنه: «وفى ميدان الأفكار سنجد التخلص من مفاهيم قديمة إلى مفاهيم جديدة ـ جمال المرأة لم يعد جمال الجسد بل جمال الروح ـ انتهى عهد وصف المرأة الجميلة بالقشدة والمهلبية والبالوظة، وكذلك شرف المرأة هو وليد إرادتها لا نتيجة حبسها فى دار مغلقة النوافذ (قصة بين الطاقة من مجموعة سخرية الناى لمحمود طاهر لاشين) ومن حيث الشكل والمضمون ـ وهنا مربط الفرس ـ نجد آثار التملص من أدب المقالة أو المقامة سواء فى صورتها الموروثة عن الحريرى وبديع الزمان أو فى صورتها المستحدثة عن المويلحى فى حديث عيسى

ابن هشام، إلى فن القصة القصيرة[٣٣]».

على أية حال فإننا نرى كيف تركت ثورة ١٩١٩ بصماتها، وأهمها إيقاظ الشعور بالقومية المصرية. وقد طبع هذا الشعور آثاره على مختلف مجالات الفنون والآداب فظهر مختار في الفن التشكيلي يستلهم مصر الفرعونية ومصر الحديثة في تماثيله، وظهر في الموسيقى سيد درويش الذي أجرى تغييراً حاسما في الموسيقى الشرقية بعد أن كانت تعتمد على الطرب والتكرار، فعمل على إيقاظ الشعب بأغان استحدث معانيها واستلهم موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية، وفي مجال الرواية كانت «عودة الروح» لتوفيق الحكيم هي أبرز رواية ظهرت في الأدب المصري بعد رواية «زينب» قد انعكست فيها آثار ثورة ١٩١٩ والإحساس بالقومية المصرية. ولا شك أن عودة الروح كانت خطوة أكثر تقدماً بعد «زينب» نحو الفن الروائي الناضج، كما كانت «زينب» خطوة أكثر نضجًا من حديث عيسى بن هشام لتخلصها من أسْر التقليد تمامًا، فالعلاقة بين المرأة والرجل في عودة الروح أصبحت أكثر تقاربا مما هي في زينب - وربما كان ذلك لأن مسرح الأحداث في زينب في الريف أما مسرح الأحداث في «عودة الروح» فهو المدينة. ولم تعد الأفكار تُعرض هذا العرض المباشر الذي نراه في «زينب» بل بطريقة درامية من خلال محاورات تُوظف توظيفًا فنيًا، كما نجد تلوينًا في الأسلوب أبرزه الأسلوب الفكاهي الذي استُخدم لأهداف متعددة في مقدمتها النقد الاجتماعي الذي ظهر في صورة أوضح عندما نشر توفيق الحكيم روايته التالية «يوميات نائب في الأرياف».

وقد تنوعت بعد ذلك روافد القصة المصرية قصيرها وطويلها ومستوياتها، من روايات الترفيه والتسلية حتى الروايات الفنية الناضجة، ومن روايات تاريخية إلى أخرى اجتماعية إلى ثالثة نفسية

حتى اكتملت لدينا فرقة كاملة من القصصيين بعد الحرب العالمية الثانية كل منهم يعزف لحنه لكنهم يساهمون بدورهم فى سيمفونية الأدب القصصى العربى.

وقد واصلت محاولات التجديد دعوتها حتى طالبت لا بالتخلى عن السجع اللفظى فحسب بل عن السجع الذهنى أيضا كما أسماه يحيى حقى الذى دعا إلى استخدام الأسلوب العلمى فى الأدب أى أن يكون للمعنى الواحد لفظ واحد، فلا استطراد ولاحشو، ودعا إلى طرح الجمل التى أصبحت مثل الكليشيهات فى أدبنا العربى، فعلى الأدب أن يبتكر أسلوبه كما يبتكر موضوعه، ودعا إلى الإقلال من حروف العطف لأن سيْر الذهن فى الأدب ليس خطواً متتابعا رتيباً، بل هو توثب يفرض على ذهن القارئ توثباً مثله، يخرجه من سكون إلى حركة(٣٤).

وقد وصل التجديد إلى الطرف الأقصى، فظهرت فى الستينيات موجة أُطلق عليها - نقلاً عن الغرب - موجة اللامعقول أو العبث، والواقع أننا لم نعرف أدب العبث بمعناه المعاصر حيث يتضافر الشكل مع المضمون فى إعلان عدم وجود معنى للحياة، إنما الذى عرفه أدبنا فى تلك الفترة إما محاولات فى الشكل تهدف إلى تحطيم المتعارف عليه من الأشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود - كما فعل توفيق الحكيم فى مسرحيتيه «يا طالع الشجرة» و «الطعام لكل فم» - وهذا هو الغالب الأعم، وإما مضمون قد يعلن أن الحياة لا معنى لها ولكن فى أسلوب مفهوم وشكل أدبى مألوف كما فى رواية «الظلال فى الجانب الآخر» لمحمود دياب. وتلك محاولات أقل.

خامساً: من التقرير إلى التصوير.

يكاد يجمع النقاد على أن الاتجاه التعليمى الذى التزمه أدباؤنا فى الفترة التى كان فيها أدبنا القصصى ما يزال يتخلق هى التى جعلت

الفن القصصي يتأرجح بين المقال والقصة، فقد كان أدباؤنا في تلك الفترة المبكرة يحسون دائما أنهم أصحاب رأى في القضايا الاجتماعية، وأن الأسلوب القصصي - وليس القصة - وسيلة أكثر إثارة لجمهور القراء لما يدعون إليه، وكان لابد أن تمر فترة حتى تتضح الحدود بين الفنين ويستقل كل منهما عن الآخر.

والأسلوب التقريري لم يكن منفصلاً عما شاب القصة في بدائيتها الفنية من عناصر أخرى كان عليها أن تتخلص منها جميعًا من أجل أن تصل إلى مرحلة النضج، فارتفاع صوت الكاتب - وهو ما يتسم به الأسلوب التقريري - لون من ألوان تضخم الذات، فقصاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح آرائهم ويرتدون قناع الفن، بل كانوا حريصين على أن يسفروا عن آرائهم، وإن كانوا يعلمون أن سريان العنصر القصصي فيما يدلون به من رأى أكثر جذبا للقارئ وأكثر إيضاحا وتجسيداً لما يدعون إليه.

والمقال القصصي وإن كان تعبيراً مباشراً عن فكر كاتبه إلا أنه يتميز عن أنواع المقالة الكثيرة الأخرى بخاصتين: الأولى أنه أميل إلى الذاتية، فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره، وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، والثانية أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف فيُحدث في الأسلوب ضرباً من التنويع ويخفف من الطابع الذاتي الذي يغلب على هذا اللون من المقالات، والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الشخصيات(٣٥).

ففي حديث عيسى بن هشام - باكورة المحاولات الروائية في أدبنا العربي - تغلب المقالة على فقرات النقد الاجتماعي، كما نجد في رواية زينب لمحمد حسين هيكل (١٩١٢) صراعا بين الرواية والنثر الفني..

مؤلفها جلس ليكتبها وفى ذهنه أنه حتم عليه - إلى جانب الراوى القصصى - أن يثبت أيضا براعة فى كتابة النثر الفنى ، لذلك يدور فى زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة ، وإن كان ينتهى لحسن الحظ بانتصار الرواية على المقالة . . وأبرز أمثلة هذا الصراع نجده فى ذلك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة ، وكثيراً ما يقطع الكاتب خيط الأحداث عامداً ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات طعامها كله محفوظ . ففى الرواية أشكال من الكتابة لا تنسجم فى كثير مع فن الرواية ، ضمّنها المؤلف عمله حرصاً على فكرة أو مجموعة أفكار ، ولم يبذل جهداً فى ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنية تلتحم مع نسيج الرواية . وأحيانا تتخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائى تقليدى ، وأحيانا أخرى يلجأ المؤلف إلى حيلة أقل سذاجة لبث آرائه والكشف عن أفكار شخصياته فى وقت واحد وذلك باستخدامه الرسائل ، ليس لتطور القصة والكشف عن الشخصيات ، لكن لترويج آراء أكثر بكثير وأكبر مما تحتمله طبيعة الموقف ، كما أنه فى أحيان ثالثة يلجأ إلى أسلوب الندوة والمحاورات الأفلاطونية لبث الآراء واتخاذ المواقف(٣٦) .

كذلك نجد هذا النوع المهجن من الفن لدى كل من المنفلوطى فى نظراته (الجزء الأول سنة ١٩١٠ والجزء الثانى سنة ١٩١٢ ) وعبراته ( ١٩١٥ ) والمازنى فى مجموعته صندوق الدنيا ( ١٩٢٩ ) وخيوط العنكبوت ( ١٩٣٥ ) وفى الطريق ( ١٩٣٦ ) وع الماشى ( ١٩٤٤ ) ، وهى تحتوى على عدد كبير من القصص القصيرة جنبًا إلى جنب مع المقالات القصصية .

أما طه حسين فكتابه «المعذبون فى الأرض» ( ١٩٥١ ) مجموعة من القصص القصيرة أدخل فيها عن عمد فقرات من الحديث المباشر بين

الكاتب وقارئه، بل ألحق بها مقالات صريحة تأكيداً لغرضه من إيراد هذه القصص، فقد كان يريد التعبير عن أغلبية الشعب التى خرجت بعد الحرب العالمية الثانية مطحونة مقهورة. ويعلل الدكتور شكرى عياد عدم التزام طه حسين بقواعد القصة القصيرة بأنه أراد أن يجعل أبطاله ومشكلات أولئك الأبطال أشد إقناعا، لقد كان طه حسين يدرك تمام الإدراك أن فى المصريين جميعا أشياء من أولئك المساكين، لكنه يعلم أن القشرة الصلبة التى صنعناها حول أنفسنا تمنعنا من أن نجد أنفسنا فيهم، فكان عليه أن يحطم هذه القشرة بأسلوبه الساخر الملفوف(٣٧).

وقد ظل يحيى حقى هو التيار المستمر الذى يمثل إنتاجه صراع المقال الأدبى مع القصة القصيرة، فكانت محصلة هذا الصراع لديه هى غلبة ما يُعرف فى النقد الأدبى بالصورة القصصية، ولعل مجموعته «عنتر وجوليت» هى أنصع دليل على هذا الصراع، فقد قسمها قسمين: القسم الأول تسع قصص، والقسم الثانى إحدى عشرة لوحة كما سماها. وهو يصف هذه اللوحات بأنها شيء متردد بين الإنتساب القريب إلى المقال والانتساب من بعيد إلى القصة القصيرة، وهذه اللوحات لم تولد منفصلة عن القصص، بل إن يحيىٰ حقى يدلنا بنفسه على كيفية ولادتها أثناء صراع القصة / المقال فى لحظة إبداعه الفنى، كما تدلنا هذه المعاناة على وضوح التمييز بين الفنين وبداية انفصالهما عن بعضهما البعض. فهو يردد قول «تشيكوف» إن القصة القصيرة الجيدة هى التى لها مقدمة محذوفة. وأن المقدمات التى كتبها لقصصه بلغ حداً يفوق القصة ذاتها أحيانا، فحذفها من قصصه وإن أبقاها فى الكتاب بين لوحاته.

وفى مقال له عما سماه باللوحات القلمية للشيخ مصطفى عبدالرازق يصف الصورة القصصية بأنها فن بين بين، ويعلن أنه يكاد

يستقل بأغلب الإنتاج المبكر لمحمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين وبقية أعضاء المدرسة الحديثة، لأنها كانت بمثابة الخطوات الأولى والتجارب الميدانية فى فن القصة القصيرة.

وإذا واصلنا متابعة الرواية بعد «حديث عيسى بن هشام» و «زينب» نجد أن التجريد يكثر فى رواية «سارة» للعقاد، حتى أن التفاصيل التى لا غنى عنها لرسم الشخصية وتطوير حوادث الرواية تُختزل اختزالا غريبا عن طريق التعميم، كما أنه يلجأ إلى أسلوب المقالة التقريرية.

أما المازنى فإنه فى روايته «إبراهيم الكاتب» لا يتردد فى تضمين روايته أجزاء من كتابات له سبق نشرها بنصها فى كتابه «قبض الريح»، ومعنى هذه التضمينات من ناحية التكنيك أن المازنى كان ينظر إلى روايته على أنها - فى المحل الأول - وعاء لحمل آراء وأفكار لعواطف معينة بدلا من أن تكون كائنًا عضويًا يبدأ صغيراً ولا يزال ينمو ويتطور(٣٨).

فإذا وصلنا إلى «عودة الروح» وجدنا أن ما بها من محاورات لم تعد مجرد أفكار تُلقى دون أن يكون لها وظيفة فنية، بل هى أفكار حية توشك أن تكون - إلى جوار أبطال القصة المعروفين - أبطالاً أخرى.. ويختفى توفيق الحكيم اختفاء كبيراً خلف هذه المحاورات بين ممثلى فكرته ونقيضها(٣٩).

وإذا كانت التقاليد الأدبية من ناحية، وهى التى تتمثل فى انتشار المقال كفن أدبى معترف به وبصدراته على الفنون القولية الأخرى، والظروف الاجتماعية من ناحية أخرى التى كانت تغرى الأدباء بأن يتخذوا موقف الواعظ أو المعلم، هى التى أوجدت المقال القصصى - فإن الذى جعل القصة الفنية تتخلص من أسلوب التقرير هو تطور التقاليد الأدبية من ناحية متمثلة فى نمو الفن القصصى وإدراك الأدباء أن عليهم

أن ينقلوا انطباعهم إلى قرائهم بالحدث وتفاصيل الحدث وليس بالوصف ولا بالأسلوب الإنشائي، وتطور الظروف الاجتماعية من ناحية أخرى، تلك الظروف التي جعلت روائيًا مثل نجيب محفوظ يذكّرنا على لسان إحدى شخصياته في «السكرية» (الجزء الثالث من ثلاثيته) أن «المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، خاصة وأن الأعين محملقة فينا، أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماكر، وقد غدت شكلاً أدبيا شائعًا سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير»[٤٠].

فالقهر السياسي وإن كانت له شروره إلا أنه بمثابة النار التي تنضج العمل الأدبي لأنه يرغم القصاص على ألا يكون مباشرًا، فينأى تمامًا عن الأسلوب التقريري الذي لا علاقة له بالقصة، وأن الخلط بينهما يحدث دائمًا في طفولة هذا الفن. ولهذا فإننا نجد في ثلاثية نجيب محفوظ مثلاً أن كل ما يُذكر في الراوية من أفكار وعادات وملامح للشخصيات يؤدي وظيفة خاصة به، وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها بحيث تخدم الهدف العام للرواية في نفس الوقت الذي تؤدي فيه وظيفتها العادية بالنسبة للحادثة أو المناسبة التي ذُكرت فيها.

وقد لا يتسبب الطغيان فحسب (سياسيا كان أو أخلاقيا أو عقائديًا) في إرغام الأدباء على تجنب الأسلوب التقريري لما فيه من مباشرة ووضوح، والالتزام بالأسلوب التصويري الذي هو - لحسن الحظ - أساس جوهري من أسس الإبداع الفني، بل إن الأدباء قد يوغلون في مراتب هذا التصوير بحيث يلجئون إلى الرمز، بل قد يبلغون الطرف الآخر فتحتشد أعمالهم الفنية بالرمز والإشارة والتلميح التي تضفي غموضًا على العمل الفني وتسمح له بتأويلات شتى يكون معظمها من إسقاط القراء - لظروفهم الاجتماعية التي يعانون منها - على ما يقرءونه، أكثر مما هي مستمدة من جوهر العمل الفني. وفي هذا يقول

طه حسين فى مقدمته لكتابه «المعذبون فى الأرض» الذى نُشر عام ١٩٥٢ : «وأى شيء أدل على ذلك من هذا الأدب الجديد الذى أنشأته حكومات الطغيان إنشاء حين اضطرت الكتاب إلى العدول عن الصراحة إلى فنون من التعريض والتلميح ، ومن الإشارة والرمز ، حتى استقل هذا الأدب بنفسه ، وتنافس القراء فيه تنافساً شديداً ، وجعلوا يقرءون ويؤولون ويناقش بعضهم بعضا فى التأويل والتحليل ، واستخراج المعانى الواضحة من الإشارة الغامضة ، أو انظر إلى ما نشر صاحب هذا الكتاب من «جنة الشوك» و «جنة الحيوان» و «مرآة الضمير الحديث» و «أحلام شهر زاد» فلن ترى فيها إلا رمزاً لمظاهر كنا نبغضها ولا نستطيع أن نتحدث عنها فى صراحة أثناء تلك الأيام، فكنا نؤثر الغموض على الوضوح، والرمز والألغاز على التصريح ، والإشارة والتلميح على تسميه الأشياء بأسمائها ، وكانت حكومات ذلك العهد ورقابتها تقرأ فلا تفهم ، فتخلى بين الكُتَّاب وما يكتبون ، وتخلى بين القراء وما يذاع فيهم من ذلك الأدب الجديد .

وكذلك قهر الأدب بغى البغاة ، وأفلت من رقابة الرقباء ، وسجل على الظالمين ظلمهم، وعلى المفسدين إفسادهم، وأنشأ بينه وبين القراء لغة جديدة يفهمها الأدباء وقراؤهم، وفنا جديداً يذوقه القراء ويحبونه ويؤثرونه على فنون التصريح والوضوح»(٤١) .

وهذا أشبه بما يقوله أقطاب مدرسة التحليل النفسى من أن الأسلوب التصويرى الذى تتسم به أحلامنا وما تزدحم به من رموز قد تصل إلى درجة الغموض إنما سببه محاولة الإفلات من الرقيب (الأنا الأعلى ) لإشباع الرغبات التى لا يسمح الرقيب بإشباعها لو أنها عبَّرت عن نفسها بطريق مباشر واضح صريح .

## سادسًا : من البناء المفكك إلى البناء الهندسى إلى البناء المفكك المحسوب :

تقدم الطبيعة للفن نموذجين مختلفين أحدهما كالصخور والجبال والسحب والنجوم.. إلخ، وهذه لا تعرف التماثل، وفى مقابلها الأزهار والفراش والحيوانات بأنواعها وعلى رأس كل هذه الكائنات الإنسان، وهى تتميز بالتماثل، بمعنى أنها ذات نظام معين يتشابه فى كل أفراد النوع الواحد، وغالبًا ما يتشابه النصفان فى كل فرد من أفراد الكائن.

وبينما فنون الأطفال والشعوب البدائية والمجانين أقرب إلى أن تكون من النوع الأول الذى لا يراعى تماثلاً بين أجزائه ويتميز بالفوضى التى تعبر عن انطباعات أصحابها إزاء العالم الخارجى، فإن المجتمعات الأكثر تحضرًا والأفراد الأنضج سنًا أو الذين لم تمسهم لوثة الجنون اهتموا فى مرحلة من مراحل الإنسان الحضارية بأن يكون التماثل مثلهم الأعلى، وكان هذا أوضح ما يكون فى فنون مثل الفنين الفرعونى والإغريقى عمارة كان أو نحتًا أو رسمًا، وكان هذا أساس المذاهب الكلاسيكية لعصور طويلة، حتى بدأت الثورة على هذا الاتجاه لأسباب متعددة مرت بها الحضارة الأوربية بدأت تباشيرها منذ القرن التاسع عشر فى أوربا ثم أصبحت لها الغلبة شيئًا فشيئاً، حتى أن فنانيها بدءوا يستلهمون فنهم من فنون الأطفال والمجانين والشعوب البدائية، كل الفرق أنه ليس فنًا تلقائيًا كما هو عند أولئك، بل هو فن محسوب مدروس مقصود، حيث لم يعد الجمال وما فيه من تناسق هو مقصد الفنان بل ربما إعطاء انطباع الفزع أو القلق أو الخوف.. إلى آخر تلك المشاعر التى يعانيها الفنان كفرد فى حضارة القرن العشرين ويريد أن ينقلها إلى جمهوره الذى يعانى ما يعانيه، فيعثر على ما تضطرم به أعماقه فيما يبدعه فنانو عصره.

وقد حدث شيء مشابه في تطور أدبنا الحديث، فبداياتنا القصصية كانت تتسم بتفكك بنائها، لا عن قصد، بل لأن كُتَّابها كانوا ما يزالون يضربون في أرض بكر ابتداء من رواية «علم الدين» (١٨٨٣) لعلي مبارك، وهي قصة شيخ أزهري يقبَل السفر إلى أوربا مع سائح إنجليزي يرغب في تعلم اللغة العربية، والشيخ متفتح العقل يسأل عما لا يعرفه ويقتنع به ولا يقبل كل عادات الأوربيين ويفضل عليها بعض عاداته الشرقية، ونلاحظ أن علي مبارك لم يوجه أي اهتمام لربط أجزاء كتابه بعضها ببعض، وهو وإن اتخذ رابطة ظاهرية في صورة هذه السياحة إلا أن علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيراً ما ينسى هذه الرحلة ليتحدث في فصول كاملة خالصة عن العلم وحده، كما أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماته. ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية، اختفاء العنصر الدرامي، والتشويق، وهي ظواهر تتسم بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأدب العلمي الجاف الكتاب كله[٤٢].

وفي حديث عيسى بن هشام نجد محاولة لإيجاد رابطة داخلية بين فصول الكتاب، وهي رابطة ضعيفة باهتة، كما سبق أن أشرنا، لكنها ظاهرة جديدة لا نستطيع إغفالها، ومع ذلك كانت خلطاً بين المقامة والقصة والمقالة، لكن المؤلف من ناحية أخرى كان أكثر اهتماماً بشخصياته كما أنه وظف حواره في الكشف عن طبيعة هذه الشخصيات وإلى دفع الحدث نحو التطور، وإن كان حديث المتكلم في المرة الواحدة يربو على عدة صفحات في الحوار الذي دار بين عيسى بن هشام والطبيب.

أما «ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم فقد رأيناها تجمع بين المقالة

والمقامة والقصة مثل حديث عيسى بن هشام، ومؤلفها يعرض المشاكل التى تهمه أكثر مما يعرض مشاكل مجتمعه، وشخصيات الكتاب ليس لها وجود فنى، وإنما هى أبواق تعبر عن جوانب فكرته.

أما رغبة جورجى زيدان فى تعليم التاريخ فكانت تقف دائما فى رواياته عائقا فى وجه ترابط الحدث الروائى وتسلسله(٤٣). كما أنها أثرت على تطور شخصياته وعلى الحوار لديه حيث الشخصيات لا تعبر عن نفسها فى الحوار بل ينقل المؤلف عن طريقه المعلومات التاريخية.

وضعف البناء الروائى فى قصص محمود تيمور المبكرة وقصص عيسى عبيد يرجع إلى أن كثيراً من التفاصيل ليست موظفة فى خدمة الرواية نفسها، لكن المؤلف يقدمها إما لحاجة فى نفسه أولرغبة فى إرضاء قرائه(٤٤) فهى مجرد عرض لمجموعة من الصور والمواقف فى حياة شخصية من الشخصيات الشاذة فى أغلب الأحيان لكى تتيح للمؤلف فرصة طيبة يستعرض فيها مقدرته على التحليل.

فإذا انتقلنا إلى طاهر لاشين وجدنا أن روايته «حواء بلا آدم» أكثر تماسكاً من الناحية الفنية، ولها محور تدور حوله أحداثها، ورابطة تربط بين جزئياتها(٤٥). وهكذا أفلح طاهر لاشين فى تقديم رواية متماسكة البناء مترابطة تتطور أحداثها ومواقفها، لتكشف عن انطباع محدد، ولم تعد الشخصية معلقة فى الفراغ بل أصبح لها ثقلها الواقعى والأرض التى ترتكز عليها(٤٦).

ويقدم المازنى نموذجاً واضحاً للشكل الروائى ذى السمات البدائية فى مرحلة مبكرة من تاريخنا القصصى، فروايته «إبراهيم الكاتب» مثلاً تكشف عن قدرته على تقديم الصور الحزينة الحية التى يعجز عن تحقيق الرابطة بينها لتصبح بناء متماسكًا، وفى الوقت نفسه الارتباط بين شخصية المازنى والرواية يبرز بوضوح بحيث تتحول الرواية إلى

مـجـرد دفـاع عن المازنى وتبـرير لـسلوكـه وعـرض لأفكاره(٤٧). أما الأسلوب التقريرى فنلحظه حين نجد أن إبراهيم بطل الرواية كثيرا ما يقحم أفكاراً على نسيج الرواية بحيث تبدو ظاهرة على السطح يؤذى العين مرآها(٤٨) أما شخصية البطل فهى شخصية مسطحة لأن لها مفهوماً واحداً ثابتاً مطلقاً لا يتغير وإن تغيرت المواقف التى يجد فيها نفسه(٤٩).

والواقع أن النضج الروائى ـ بكل عناصره وفى مقدمتها البناء الروائى ـ لم يبرز بشكل متميز إلا على يد جيل الروائيين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية حيث نجد محاولات الوصول إلى البناء الهندسى المتماسك، وحتى فى تاريخ كل من هؤلاء الروائيين ـ وهو أمر طبيعى ـ نجد أن رواياتهم المبكرة أضعف بناء مما تلاها من روايات. فروايات نجيب محفوظ التاريخية أضعف بناء من رواياته الاجتماعية والتى بلغت قمتها الهندسية فى الثلاثية، فكل ما يذكر فى الرواية من أفكار وآراء وعادات وملامح للشخصيات يؤدى وظيفة معينة خاصة به وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها، بحيث تخدم الهدف العام للرواية، فى نفس الوقت الذى تؤدى فيه وظيفتها العادية بالنسبة للحادثة أو المناسبة التى ذكرت فيها(٥٠) أما فى مرحلته الثالثة فقد تحرر قليلاً من هذا البناء الهندسى الصارم حتى أنه كتب أعمالاً أدبية تجمع بين العمل الروائى والمجموعة القصصية مثل المرايا والحرافيش، وأصبح من السمات الواضحة لأعمال هذه المرحلة ـ الخلط بين عالمى الواقع والحلم، وبين الزمنين الحاضر والماضى، وبين الضمائر الثلاثة، وبين الرواية والقصة القصيرة، أى أن الحدود الصارمة التى كانت واضحة فى البناء الهندسى الكلاسيكى اهتزت إلى حد ما.

ولا شك أن للتاريخ الأدبى أثره فى هذا التطور كما أن التطورات

الاجتماعية التي حدثت بعد منتصف القرن كان لها أيضا تأثيرها .
فجيل الروائيين الذين نضجوا أثناء الحرب العالمية الثانية وبدءوا ينشرون إنتاجهم عقبها تباعًا كانوا قد استفادوا بلا شك من جيل الرواد الذى عبَّد الطريق لهم، ولهذا فلئن كان الجيل الأسبق قد قدم أشكالاً أدبية بدائية فتلك ضريبة ريادته لتلك الأشكال، وبالمثل فإن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية كان عليه أن يقدِّم محاولاته نحو بناء فني متماسك كرد فعل لما قدمه الجيل السابق، واستفادة من أخطاء ذلك الجيل، أما التأثر بالأشكال الأوربية التى وصلت مرحلة النضج فلم يكن ممكنا قبل المرور بالمراحل السابقة. وقد عبَّر نجيب محفوظ عن وعيه بذلك حين قال فى حديث صحفى له: «عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف. ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب، وقد تبينت أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط، لقد اخترت أسلوبى الواقعى، وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى، ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى، والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفًا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبًا مع تجربتى وشخصى وزمنى، وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد[٥١].

نفس الأمر حدث مع يوسف السباعى إذا قارنا مثلاً بين روايتين له من اتجاه واحد هما «السقا مات» (١٩٥٢)، و «نحن لانزرع الشوك» (١٩٦٨) فهو نفسه يعلن قائلاً: إذا قارنا «السقا مات» و «نحن لا نزرع الشوك» تجد أننى وضعت فى السقا مات أحداثًا وأوصافًا وأفكارًا قد

تبدو زوائد، ولكنى شعرت أننى يجب أن أضمنها الرواية، أما فى «نحن لا نزرع الشوك» فهى من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاما، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه حاجة القصة(٥٢) والشخصيات فى هذه الرواية لا تفترق فى أول العمل الروائى إلا لتلتقى على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها(٥٣). نفس الأمر فى روايته «العمر لحظة» حيث تلتقى فى نهايتها شخصياتها التى فرقت بينها الأهواء، «فقد كان لهذه النهاية وظيفتها الفنية، فعن طريقها تمت للقصة دورتها الروائية، وهى طريقة محببة إلى يوسف السباعى حيث يجمع فى النهاية الخيوط التى تفرعت أثناء صراع الأحداث والشخصيات.. إنه يؤمن بهندسة البناء الروائى، وأن كل بداية لابد لها من نهاية(٥٤).

ولئن كان البناء الروائى المفكك عند جيل الرواد كان عن عدم خبرة - كما كان يعكس مجتمعاً ما يزال يحاول النهوض - فإن العودة إلى تفكيك البناء عند الجيل المعاصر إنما هو تفكيك مقصود محسوب يعكس مجتمعاً قلقًا مزدحما بالناس والأحداث والأنباء المتضاربة التى تؤدى إلى انفعالات متناقضة فى اللحظة الواحدة، وما حدث فى القصة شبيه بما حدث فى الشعر، فالبناء الشعرى الهندسى للقصيدة العربية قد أخذ يتفكك على يد الجيل الذى تلا جيل الكلاسيكيين والذين كان على رأسهم شوقى وحافظ، وجيل الرومانسيين وعلى رأسهم جماعة أبوللو، ولكنه التفكك المحسوب وليس الفوضى، لأن الفوضى ليست فنًا، ومن شروط أية لعبة فنية أوحتى غير فنية أن يكون لها قيود. وهكذا نشأ ما عُرف بالشعر الجديد أو الشعر الحر، وبناؤه الشعرى هو ما أسميه «المفكك المحسوب» هكذا حدث فى مجال الرواية والقصة ابتداء من جيل الستينيات والسبعينيات، وكانت هناك ثلاثة أسباب فى

رأيى لهذا التطور الشكلى فضلا عما حدث من تطور فى المضمون :

أولها : لا معقولية أو عدم منطقية كثير مما يقع حولنا فى العالم ، مع إحساسنا بالعجز عن رد الأمور إلى صوابها ، رغم تنبؤنا بمصيرها ومهما أثبتت الأيام صحة هذه التنبؤات .

وثانيها : أثر ما يقع من تطورات أدبية وفنية فى الغرب .

وثالثها : محاولة هذه الأجيال التمرد على الأشكال الأدبية السابقة إثباتا لوجودها .

ومع هذا فقد كانت هناك إرهاصات فى تاريخنا الأدبى بدأت قبل أن ينتصف القرن العشرون للتمرد على هندسية البناء الفنى ، فهذا بشر فارس عام ١٩٤٢ يعلن فى مقدمته لمجموعته القصصية « سوء تفاهم » أن القصة ليست للتسلية ، عليها أن تثير القارئ وأن تشغل باله . وما بها حاجة إلى حبكة متصلة السلك ، بل شأنها أن تكون جسات تتلاحق على لوح الحياة المتدفقة ، فلا مقاطعة ولا توقف ، ولكن مساوقة وتبسط ، ذلك هو الإيقاع الطائر الهابط ، المستقيم المتكسر ، لا تحبسه خطة ملفقة فى ذهن المنشئ ، عابثة بحق الطبيعة المستفيضة على انثناء ، ذات السكنات والفورات .

ومن قبله كتب رمسيس يونان فى كتابه « غاية الرسام العصرى » ( ١٩٣٨ ) يقول : « الحياة قد تحتاط ولكن لتثب . وهى تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق ، وقد تصطنع المقاييس فى أوقات الفراغ ، ولكنها تزدريها ساعة العمل ، فالمنطق والمقاييس حدود ، والحياة إغارة متواصلة على الحدود » .

ولا حاجة لأن نكرر هنا ما تتبعناه فى دراستنا التالية « اللامعقول والاتجاهات التجريبية فى الأدب المعاصر » ، فقد كان أساس هذا الاتجاه هو الثورة على « التراصف والتماثل والتشجيرات الزخرفية » ورفض

الدوران «حول عمود الشعر المقدس لاصطياد معنى لم يسبقه إلينا أحد» و «التوالى ساذج بسيط كأنه هراء أطفال.. والتعبير أطفال مسيجة فى حديقة.. الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن فعولن.. بيت كمعناه ليس فيه معنى سوى أنه فضول»[٥٥]. ويصيح محمد حافظ رجب: «قالوا مرة إننى سريالى، اتهموا كلماتى بالعبث، قالوا إنه نقط حبر فوق نشافة، والحقيقة أننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا»[٥٦]. ●

# تطورات اجتماعية مرجوة
# وتأثيرها على الأشكال الأدبية

ولعل أكبر تطور اجتماعي في بلادنا العربية يمكن أن يكون له أخطر الأثر على إنتاجنا الأدبي هو محو أميتها، فالجمهور المثقف من شأنه أنه يرفع من مستوى ما يُقدم له من أدب، فتتوارى الكتابة السهلة الضحلة حتى ما يقدم منها عن طريق الوسائل الوسيطة، كالإذاعة والتلفزيون والسينما، لأن المتذوق المثقف - حتى عن طريق هذه الوسائل - يختلف في نوعيته عن الجمهور الأمي. وبمحو الأمية من العالم العربي تخف حدة هذا الشد والجذب القائم الآن بين الأدب وجمهوره فيما يُستخدم من لغة وفيما يُقدم من موضوعات وفي مدى الجرأة على تقديم أشكال أدبية مبتكرة تنقذ أدبنا من خطر التكرار، ومن أن يكون مجرد كم يستجدي الشهرة المؤقتة العارضة، ويضيف جديداً يجعل أدبنا العربي جديراً بأن يحتل مكانته المتميزة بين الآداب العالمية.

وبتعبير آخر فإن محو الأمية في عالمنا العربي من شأنه أن يخفف من حدة هذه الثنائية الموجودة حاليا بين العمل الفني المقروء الذي يبدعه أدباء موهوبون، والأعمال التي يقدمها محترفون من خلال وسائل الإعلام، وهي ثنائية تبدأ من اللغة (الفصحى والعامية) وتمتد حتى تصل إلى طريقة العرض التي تتفق وعقلية المتلقين لكل من الوسيلتين، بحيث إن كتاب السيناريو للأفلام السينمائية أو التمثيليات الإذاعية والتلفزيونية لا تقتصر مهمتهم على تطويع العمل الفني الذي يأخذون عنه للقواعد الدرامية التي تتفق ووسائلهم الإعلامية المختلفة، بل إنهم يطوّعون العمل الأدبي الذي سبق أن قدمه مؤلفه لجمهور قارئيه المثقفين

بحيث يتمشى وعقلية جمهور أمي (بالمعنى الحرفى أو الثقافى) الذى يُعتبر الجمهور الأكبر لوسائل الإعلام، بحيث يبدو العمل المقدم لهذا الجمهور فى كثير من الأحيان تشويهاً أو تحريفاً للأصل المأخوذ عنه.

أما التطور الاجتماعى الآخر، الذى يمكن أن يكون له تأثيره الملحوظ على تطور أدبنا، فهو تطور العلاقة الاجتماعية بين جيل الآباء وجيل الأبناء، فالعلاقة بين الجيلين لها طريقان: طريق الكبت أو طريق التفهم. والطريق الأول ليس له من نتيجة إلا وضع العقبات وخلق التعقيدات أمام طبيعة الأشياء التى تقضى أن يكون جيل الأبناء أكثر تفوقاً من جيل الآباء، أما طريق التفهم فمن شأنه أن يجعل الصلة موصولة بين الجيلين، كل منهما يستفيد من الآخر، الأبناء يستفيدون من خبرة الآباء، والآباء يجددون شباب أقلامهم بجرأة الأبناء وقدرتهم على تقديم مغامرات إبداعية.

والعلاقة الاجتماعية فى معظم البلاد العربية بين الجيلين - ابتداء من مستوى الأسرة حتى مستوى النظم - ما تزال علاقة أساسها عقلية تؤمن بأن أفضل مستقبل للأبناء هو ما يخططه لهم الآباء ليكونوا على مثالهم، أما التمرد فهو خطيئة تستحق العقاب، فلا عجب بعد ذلك أن نرى معظم شعل التجديد التى تتوهج فى أدبنا العربى الحديث ما تلبث أن تخبو، ولا تفلت من هذا الحصار المضروب إلا ندرة. وتغيُّر هذه العلاقة الاجتماعية بحيث يأخذ الآباء بيد الأبناء بدلاً من أن يكون همهم تعقيمهم سواء وعداً أو وعيداً، من شأنه أن يتيح الفرصة للطاقات الإبداعية للجيل الناشئ، بلا وصاية من جانب ولا خوف أو حذر وتحايل من الجانب الآخر، فيزداد أدبنا خصوبة، بحيث يصبح أكثر تنوعًا وأسرع خطى، وأقدر على الجرأة والابتكار ●

# خاتمة

إن موضوع الأثر المتبادل بين التطور الحضارى والاجتماعى والتطور الفنى فى الأدب العربى المعاصر موضوع يحتاج إلى مؤلفات لهذا رأينا أن تكون دراستنا فى الحدود الآتية:

- اقتصرنا على دراسة هذه الظاهرة فى الأدب المصرى المعاصر لأننا أكثر دراية به من غيره، وأعتقد أننا لو طبقنا هذه الدراسة على الآداب العربية الأخرى المعاصرة لجاءت النتائج متشابهة لتشابه الظروف التى مرت بها مع اختلاف التواريخ فقط.

- كما اقتصرت الدراسة على تطور الفن القصصى لأنه الفن الذى نما من البدائية الفنية إلى النضج الفنى ولم يكن مجرد تطور كما هو شأن الشعر.

- وحتى يمكننا رصد التطور ومتابعته كان لابد من الرجوع إلى فترة ما قبل الأدب المعاصر.

- كما تناولنا أثر التطور الحضارى والاجتماعى على التطور الفنى أكثر مما تناولنا العكس لأنه هو الذى كان أكثر وضوحًا وتأثيراً.

- كما حرصنا على أن نتابع ما حدث من تطور فى الشكل دون المضمون، لأن تطور المضمون قام به أكثر من دارس بينما تطور الشكل لم يُدرس دراسة منظمة، وهذا ما نرجو أن نكون قد نجحنا فى إثارة الانتباه إليه والدعوة إلى الاهتمام به اهتمامنا بمضمون الأعمال الفنية.

- إننا عنينا بمتابعة الملامح العامة للتطور ولم يكن مقصدنا متابعة الأدباء ولا إنتاجهم، ولهذا فلم ترد فى البحث إلا أسماء أعمال أدبية قليلة وأسماء أدباء أقل كمجرد نماذج على هذه المعالم، فليس البحث

حصراً لأسماء ولاحصراً لإنتاج.

- إن محور البحث دار حول وجود علاقة بين النضج الحضارى ونضج الشكل القصصى، والمقصود بعدم نضج الشكل القصصى هو رداءة توصيل هذه الأشكال القصصية، ومن سماتها الأسلوب التقريرى والشخصيات المسطحة والتقليد والبناء المفكك.. إلخ. فهذه كلها معوقات تحول دون توصيل ما لدى المبدع من انطباع إلى المتلقى. أما المجتمع الأكثر تحضراً فينتج قصصًا أكثر نضجًا، أى قصصا جيدة التوصيل من سماتها الأسلوب التصويرى والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء الأكثر تماسكًا.. إلخ.

وعندما يعوذ المجتمع فينتكس من بعد ازدهار، فإن الأدب يعود أيضا فينتكس، فيصبح ردىء التوصيل، ولكن ليس برداءة توصيل الأدب البدائى، وإنما رداءة التوصيل الناجمة عن تحول ما سبق أن اكتسبه الأدب من ميزات فى عصور الازدهار الحضارية إلى مجرد صنعة لا روح فيها، وخير مثال لذلك ما أصاب الأدب العربى من انحطاط عندما انتكسنا حضاريا فى عصور السيطرة العثمانية.

وأخيرا فإننا نحب أن ننبه إلى أن التطور الحضارى أو الاجتماعى ليس هو المؤثر الوحيد لحركة الأدب فى شكله أو مضمونه، فالنظرة الأحادية ليست من التفكير العلمى فى شىء، بل هناك عدة عوامل تتضافر معه أهمها التقاليد الأدبية والخصائص الفردية.

مجلة أوراق، المعهد الإسبانى العربى، العدد ٢، ١٩٧٩

## الهوامش

(١) د. زكى نجيب محمود، وجهة نظر، الأنجلو المصرية، ١٩٦٧، ص ٢٨٧.
(٢) العقاد، مطالعات فى الكتب والحياة، ص ٥٤.
(٣) طه حسين، حافظ و شوقى، وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٧٣، ص ٦١.
(٤) طه حسين، حافظ و شوقى، ص ٦٧-٦٨.
(٥) المرجع السابق، ص ١٢٤ - ١٣٠.
(٦) توماس مونرو، التطور فى الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ ٢، ١٩٧٢، ص ٤٠.
(٧) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، الدار المصرية للطباعة والنشر، دار المعرفة، القاهرة، د. ت ص ١٣.
(٨) أحمد رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، دا ر المعرفة القاهرة، ١٩٥٤، ص١٥.
(٩) ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات فى كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» مكتبة الأنجلو، د. ت. ص ١٢.
(١٠) د.عبد المحسن طه بدر، الروائى والأرض، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص ١٩.
(١١) د. محمود حامد شوكت، الفن القصصى الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥٦، ص ٥٣-٥٤.
(١٢) انظر يوسف الشارونى، دراسات فى القصة القصيرة والرواية، مكتبة الأنجلو. القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٤-٤٥.
(١٣) د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٣٠٤.
(١٤) د. أحمد هيكل، الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٢٣.
(١٥) المرجع السابق ص ٢١٩-٢٢٠.
(١٦) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال. دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥، ص، ٢٠-٢١.
(١٧) مجلة آخر ساعة، القاهرة، ١٤ فبراير ١٩٧٢.
(١٨) د. شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٥٤.

(١٩) يحيى حقى، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، ١٩٧١، ص ١٣٠ - ١٣١.
(٢٠) خطوات فى النقد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د. ت، ص ٢٢٦.
(٢١) يوسف الشارونى، مطاردة منتصف الليل، اقرأ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
(٢٢) د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٠٩ - ٢١٢.
(٢٣) يوهان فك، العربية: دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة عبدالحليم النجار، مطبعة دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٤٦.
(٢٤) المرجع السابق، ص ١٥٢.
(٢٥) توفيق الحكيم، زهرة العمر، كتاب الهلال، ١٩٧١، ص ١٩٨.
(٢٦) د. عبد اللطيف حمزة، الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى مجىء الحملة الفرنسية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ص ٢٥١.
(٢٧) المرجع السابق، ٢٦٣.
(٢٨) د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف القاهرة، سنة ١٩٦٨، ص ١٥٠.
(٢٩) فن القصة القصيرة، ص ٨٨ - ٨٩.
(٣٠) عبد الرحمن صدقى، مقدمة ليالى سطيح، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤ ص ١٧٠.
(٣١) د، محمود حامد شوكت، الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، القاهرة ١٩٥٦، ص ٥٤ - ٥٥.
(٣٢) يحيى حقى، المقدمة التى كتبها لرواية عذراء دنشواى، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤.
(٣٣) يحيى حقى، عطر الأحباب، ص ١٢٦.
(٣٤) يحيى حقى، خطوات فى النقد، مكتبة دار العربية، القاهرة، ص ٢١٨ - ٢١٩.
(٣٥) د. شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، ص ٦٣.
(٣٦) د. على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٦٤.
(٣٧) د. شكرى عياد، فن القصة القصيرة فى مصر، ص ١٣٧ - ١٣٨.
(٣٨) المرجع السابق، ص ٩٤.
(٣٩) المرجع السابق، ص ١١٨ - ١١٩.

( ٤٠ ) نجيب محفوظ، السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٩٨ .
( ٤١ ) المعذبون فى الأرض، دار المعارف سلسلة اقرأ، ص ١١ - ١٢ .
( ٤٢ ) د . عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٦٦ .
( ٤٣ ) المرجع السابق، ص ١٠١ .
( ٤٤ ) المرجع السابق، ص ٥٤ .
( ٤٥ ) المرجع السابق، ص ٢٦٠ .
( ٤٦ ) المرجع السابق ص ٢٧١ .
( ٤٧ ) المرجع السابق، ص ٣٤٢ .
( ٤٨ ) د . على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، ص ٩١ .
( ٤٩ ) المرجع السابق، ص ٨٦ .
( ٥٠ ) المرجع السابق، ص ٢٤٧ .
( ٥١ ) أحمد عباس صالح، صحيفة الجمهورية، القاهرة، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .
( ٥٢ ) يوسف الشارونى، نماذج من الرواية المصرية، حديث على تلال المقطم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧ .
( ٥٣ ) انظر تفصيلا لذلك فى كتاب : يوسف الشارونى، الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال ١٩٧٣، ص ٥٦ - ٥٨ .
( ٥٤ ) يوسف الشارونى : يوسف السباعى ومهمة الفنان التنبؤية، مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٤، ص ١١٦ .
( ٥٥ ) بدر الديب، حرف الحاء، مجلة البشير، ٢ أكتوبر، ١٩٤٨ ص ١٢ - ١٩ .
( ٥٦ ) صحيفة الجمهورية، القاهرة ٣ أكتوبر ١٩٦٣، ص ١٣ .

# اللامعقول والاتجاهات التجريبية في أدبنا المعاصر

- الجذور التاريخية لأدب اللامعقول
- الاتجاهات التمهيدية.
- الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية.
- الاتجاه في الإسكندرية.
- بعد منتصف القرن.
- اللامعقول وموقف النقد منه.
- ملحق

نماذج مختارة

| | |
|---|---|
| انتحار مؤقت | لجورج حنين |
| رقصة الزيف | لبدر الديب |
| بلا عنوان | لعباس أحمد |
| الجثة | لأحمد مرسى |
| عظام في الجرن | لمحمد حافظ رجب |
| خضرة البرسيم | لفتحى غانم |
| من المساء الأخير | ليوسف الشارونى |

# الجذور التاريخية
# لأدب اللامعقول

سواء رضينا عما يسمى بأدب اللامعقول أو رفضناه، فهو ظاهرة أدبية وُجدت، علينا أن نعلل ظهورها، ونتقصى أسبابها وجذورها. فمن المعروف أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر. بدأت تظهر حركات جديدة في الموسيقى والفنون التشكيلية في الغرب تهدف إلى تحطيم المتعارف عليه من طرق التعبير في هذين الفنين بحثًا عن وسائل جديدة للتعبير، وقد تعددت هذه المذاهب أو المدارس ما بين تأثيرية وحوشية وتكعيبية وتجريدية وتعبيرية وسريالية.. إلى آخر هذه المدارس التى ظهرت فى الفن التشكيلى، كما ظهرت مدارس مماثلة فى الموسيقى مثل التأثيرية والتجريدية والكلاسيكية الجديدة واللامقامية وتعدد المقامات ثم ما يعرف بالموسيقى الإلكترونية.. إلى آخر هذه المدارس التى يمكن أن نضمها جميعا فيما أميل إلى تسميته بمحاولات تحطيم قواعد المنظور، وهو رد فعل للإيمان بالعقل والمنطق، وهو الإيمان الذى بدأ فى الظهور منذ عصر النهضة حتى ساد الحضارة الغربية بعد أن أرسى دعائمه «ديكارت» و«بيكون» و«فولتير» وأضرابهم من الفلاسفة والمفكرين، ولئن تمردت عليه الرومانسية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر فلقد عاد يطل برأسه من خلال المدرسة الطبيعية فى النصف الثانى من ذلك القرن.

لكن المخترعات الحديثة مثل آلة التصوير من ناحية، والأزمات التى صاحبت تطور النظام الرأسمالى فى أوربا من ناحية أخرى، دفعت بالفن إلى البحث عن وسائل جديدة وميادين جديدة للتعبير، وكان قد

صاحب ذلك ظهور عدد من المفكرين كان لهم أثر ضخم فى تطوير الأفكار لاسيما منذ نهاية القرن التاسع عشر. وبالرغم مما يبدو من تناقض أو اختلاف بين بعض هؤلاء المفكرين إلا أنهم فى مجموعهم شاركوا فى تكوين تلك الخميرة التى ظهرت آثارها واضحة فى اتجاهات الفن والفكر فى القرن العشرين. وكان ما يجمع بين تفكير هؤلاء جميعا هو زلزلة الإيمان بقداسة الإنسان وقداسة معتقداته الموروثة.

فكما أزعج «كوبيرنيكوس» (١٤٧٣ - ١٥٤٣ م) أصحاب السلطة فى بداية عصر النهضة حين أعلن أن الأرض ليست مركز الكون، مما حطم بالتالى إيمان الإنسان بأهميته وأن الأرض التى يعيش عليها ليست إلا كوكبًا من مجموعة الكواكب التى تدور حول الشمس، كذلك فعل «نيتشه» فى القرن التاسع عشر (١٨٤٤ - ١٩٠٠ م) حين أطلق صيحته الإلحادية المشهورة التى أعلنها للحضارة الأوربية فى كتابه «هكذا تكلم زرادشت»، بينما كان المفكر الدانماركى المؤمن «سورين كيركجورد» (١٨٢٣ - ١٨٥٥م) قد سبقه إلى اكتشاف خلو العالم من المعنى، وأعلن ثورته على فكرة المذهب فى الفلسفة قائلاً إنه لا يمكن أن يكون هناك بالتالى مذهب فى الوجود، وفرق بين البحث عن المعانى المجردة وبين معاناة الإنسان لتجربة وجوده، فهناك فارق بين أن أبحث فى «الموت» بوصفة عاماً مجرداً، وبين أن أبحث فى «أنى أموت»، وسمع العالم فى منتصف القرن التاسع عشر «كيركجورد» وهو يتحدث عن الحرية والاختيار والمخاطرة والقلق.

وفى القرن نفسه أعلن داروين (١٨٠٩ - ١٨٧٢ م) عن نظريته فى التطور وأن الإنسان ليس إلا تطوراً عن كائن ذى خلية واحدة، بينما أعلن كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣ م) أن الظروف المادية والدوافع الاقتصادية - وليست الروحية - هى المحرك الأول للتاريخ. أما «فرويد»

( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ م ) فقد أعلن من بعدهما أن الرغبات الجنسية المكبوتة فى الطفولة هى أبعد العوامل تأثيراً فى الحياة الإنسانية وأنها تكون وراء علاقات إنسانية نقدسها مثل علاقة الابن بأمه والبنت بأبيها ، كما قام «فرويد» باستكشاف عالم الحلم وتعليل ما يبدو عليه من تشويه. ثم جاء «أينشتين» ( ١٨٧٩ - ١٩٥٥ م ) ليعلن أننا يجب أن نضيف الزمان بعداً رابعاً فى حساباتنا الرياضية مما يترتب عليه نسبية معلوماتنا ، فسرعة القطار بالنسبة لى وأنا واقف على الأرض غير سرعته بالنسبة لراكب فى قطار يتحرك فى اتجاه مضاد أو قطار يتحرك فى الاتجاه نفسه بسرعة أقل أو أكثر.

والواقع أن إضافة الزمان لم تكن هى التى ميزت النظرية النسبية فحسب ، بل هى التى ميزت الاتجاه الفكرى فى القرن التاسع عشر بوجه عام عن طريق الإيمان بفكرة التطور ، فالتطور ليس إلا حركة المكان وتغيره فى الزمان ، لهذا اعتبر المنطق الأرسطى الذى لا يمكن تطبيقه إلا فى حالة السكون منطقاً ناقصاً أكمله منطق «هيجل» ( ١٧٧٩ - ١٨٣١م ) القائم على الجدل ، فمنطق «أرسطو» مثلا قائم على قانون عدم التناقض وهو أن الشىء لا يمكن أن يكون هو هو وليس فى الوقت الواحد من جهة واحدة ، أما فى المنطق الهيجيلى فالشىء يمكن أن يكون هو هو وليس هو فى الزمن المستمر ، فالرجل هو الطفل وهو ليس الطفل الذى كانه يوماً ما.

وهكذا نرى «داروين» لا ينظر إلى الإنسان كما هو الآن من الناحية البيولوجية بل من خلال تطور سلسلة الكائنات الحية ، وماركس لا ينظر إلى المجتمع الإنسانى كما هو اليوم بل من خلال تطور المجتمعات منذ بدء التاريخ ، وفرويد لا ينظر إلى الإنسان من الناحية النفسية كما هو أمامه ، بل على ضوء تطوره منذ طفولته.

هؤلاء المفكرون إذن، ومن سبق أن مهدوا لهم، وكذلك من جاءوا بعدهم ممن دعموا أوطوروا أو طبقوا هذه النظريات، هم الذين مهدوا - فكريًا - لظهور الفن الحديث والأدب الحديث.

ومن ناحية أخرى أخذ أصحاب المذاهب الفنية الجديدة يستلهمون بدورهم أساليبهم من تلك الفنون التى لم يكن يُنظر إليها بعين الاحترام من خلال عقلانية ما قبل القرن التاسع عشر لأنها لا تخضع لأساليب الفن المعترف بها - إذا ذاك - والتى تقوم أساسًا على احترام المنطق والعقل، تلك هى فنون الشعوب البدائية على نحو ما نجد فى موسيقاهم ورسومهم وتماثيلهم، وهى فنون لها أكثر من وظيفة كالوظائف الدينية والسحرية، ثم فنون الأطفال وأصحاب الأمراض العقلية، فهذه الفئات الثلاث تتفق فى أنها لا تعبر عن الواقع بمعنى تقليده للطبيعة، بل هى تهتم أولا بالحقيقة الشعورية وما تتضمنه هذه الحقيقة من تهويلات أو فزع أو ثورة أو يأس مما لا يمكن نقله إلى الآخرين لو روعى فيه التزام القواعد المتعارف عليها للفن التقليدى ألا وهو احترام قواعد المنظور (يقابله فى الموسيقى احترام نظام المقامات).

وكما تغير الوضع بالنسبة للفنان المبدع، فقد تغير كذلك بالنسبة للمتلقى، فقد كان من المفروض أن يكون إدراك العمل الفنى واحدا بالنسبة لجميع المتلقين ما دام نجاحه أو فشله يقاس بمدى انطباقه على الصورة الطبيعية السابقة على العمل الفنى، أما فى الفن الحديث فقد أصبح العمل الفنى الواحد يتعدد إدراكه بقدر تعدد متلقيه، ذلك لأنه أصبح أكثر اتصالاً بعالم المشاعر الداخلية، وهو عالم أقل خضوعاً لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها بحيث لا يفرض على المتلقى إدراكًا محدداً، بل يتيح له فرصة تذوق العمل الفنى بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية وتتصل بدورها بالعالم الداخلى للمتلقى.

ولهذا فلئن كان الوضوح هدف الفن التقليدى فقد أصبح الغموض يشكل خاصية من خصائص الفن الحديث.

وما أن نُكب العالم بالحرب العالمية الأولى فى هذا القرن حتى كانت العدوى قد تم نقلها من مجال الفنون التشكيلية والموسيقى إلى الأدب، فدعمت مدرسة المنولوج الداخلى نفسها عن طريق «جيمس جويس» (١٨٨٢ ـ ١٩٤٤ م) و«فرجينيا وولف» (المتوفاة عام ١٩٤١ م) بعد أن مهد لهما أمثال «مارسيل بروست» (١٨٧١ ـ ١٩٢٢ م) كما ظهر أصحاب المدرسة السريالية فى الأدب الفرنسى، وعلى رأسهم «أندريه بريتون» و«لوى أراجون» و«بول إلوار»، كما أخذ «ماكس برود» ينشر مؤلفات «فرانز كافكا» (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤ م) بعد وفاته وتوصيته بإحراقها، لنقرأ فيها أدباً يسوده جو كابوسى.

وهكذا سار الفن والعلم جنبًا إلى جنب فى استكشاف عالم ما وراء الحواس الإنسانية، فكما أن العالِم بدأ يستكشف بميكرسكوبه وتليسكوبه (أو بمجهاره ومقرابه) ما لم يكن فى استطاعته أن يستكشفه بحواسه الخمس فى عالمه الذرى أو الفلكى، كذلك بدأ الفن بمدارسه ومذاهبه الحديثة يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للإنسان، وهو ما لم يكن فى استطاعته أن يستكشفه بمدارسه ومذاهبه التقليدية السابقة، فالفرق بين ما استطاع أن يستكشفه الفلكى فى مصر القديمة وبين ما يستطيع أن يستكشفه فلكيو اليوم مشابه للفرق بين «أوديسا» هوميروس و«أوديسا» جيمس جويس، وكالفرق بين قصة نقرؤها فى ألف ليلة وليلة وقصة نقرؤها لفرجينيا وولف أو فرانز كافكا، فكأنما الفن بدأ ينظر بدوره إلى داخل الإنسان بمقرابه أو مجهاره الفنى ليستكشف هذا العالم الخفى عندما تتضخم دقائقه ويقترب بعيده، وهو يطالب المتذوق ببذل جهد مشابه ومن خلال

أدوات مشابهة أو طاقات نفسية وثقافية وجمالية مشابهة من أجل مشاركته فيما أبدع، وهكذا يتلاقى العلم الحديث الذى يبدو أنه يقوم على الإيمان المطلق بالعقل، والفن الحديث الذى يبدو أنه يقوم على أساس الثورة على مقاييس هذا العقل. والفرق بين العالم والفنان أن العالم يستطيع أن يخبرنا بما استكشفه من خلال أدواته، أما الفنان فيطالبنا بأن نشاركه رؤياه، لأنه لو اعتمد على الخبر فقد صفة الفن.

ومنذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنا الحاضر تعددت الاتجاهات الأدبية والفنية الثورية فى أوربا الغربية، مرت خلالها شعوب تلك القارة بمحنة نظم الحكم الدكتاتورى، ومحنة الحرب العالمية الثانية، واختراع القنبلة الذرية وإلقائها فعلاً على مدينتى هيروشيما وناجازاكى باليابان ثم تهديد العالم بقنابل أشد فتكا، وإفلاس النظام الرأسمالى وما صحبه من تقلص هيبة الرجل الأوربى بتقلص نفوذه الاستعمارى، وخيبة الأمل فى نظام الحكم الشيوعى بالاتحاد السوفيتى بسبب ما صاحب الدعوة الجديدة من فرض نظام قاس، وهو النظام الذى أدانه وندد به زعماء السوفيت أنفسهم فيما بعد.

ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات إلى ثلاثة بوجه عام على أساس العلاقة بين الشكل والمضمون، أولها اتجاه ينتمى بأسلوبه إلى اللامعقول لكنه ذو هدف معقول، فهو بالرغم مما يبدو عليه من فوضى تعبيرية ما يزال فنًا هادفًا معلنًا أنه يحطم كى يبنى عالمًا أفضل، فهو إذن نتيجة تمرد اجتماعى. ومن المدارس التى تمثل هذا الاتجاه المدرسة السريالية فيما بين الحربين العالميتين الأخيرتين، فقد أعلن أصحابها أكثر من مرة أن هناك خللاً قائمًا فى البناء الاقتصادى للمجتمع البرجوازى، ومن غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرْضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع. ويقارن «أندريه بريتون» بين حركة السريالزم والحركات

الثورية الأخرى قائلا :

«اسمحوا لى أيها الثائرون المضطربو الرءوس أن أقول إنى لا أستطيع فهم السبب الذى يلزمنا أن نحجم عن تناول مشاكل الحب والحلم والجنون والفن والدين مادمنا ننظر إلى هذه المشاكل من نفس الزاوية التى تنظرون منها إلى الثورة».

لكن الثورة ليست غاية فى ذاتها ، بل غايتها الجمع بين الواقع الداخلى ، أى ما يقع فى النفس ، والواقع المحيط بها على أساس أنهما عنصران فى عملية تنتهى بأن يصبحا شيئًا واحداً ، ذلك لأن تضارب الواقع الداخلى والواقع المحيط داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر هو السبب فى شقاء الإنسان وتعاسته ، فلا معقولية الشكل فى المدرسة السريالية لا تتضمن الإيمان بلا معقولية الوجود ، بل إن العكس هو الصحيح ، وليس أدل على ذلك من أنها تستلهم ماركس وفرويد أبعد المفكرين عن الإيمان بلا معقولية الوجود ، فقد كانت مهمة ماركس تعقيل التاريخ ، أى إبعاد عامل الصدفة فى تطوره واكتشاف قوانين هذا التطور وحتميتها ، وبالمثل كانت مهمة فرويد تعقيل الحياة النفسية للإنسان وإبعاد الصدفة عن جميع مظاهرها حتى النسيان وفلتات اللسان والنكت ، واكتشاف القوانين التى تخضع لها تلك الحياة فى جميع حالاتها من نوم ويقظة وعقل وجنون.

أما الاتجاه الثانى فقد كان اللامعقول لدى أصحابه فى الوجود نفسه ، لكنهم عبَّروا عن هذه اللامعقولية فى شكل معقول ، وذلك على نحو ما نجد عند «ألبير كامو» (١٩١٣ - ١٩٦٠م) إن ألبير كامو يتجاوز التمرد الاجتماعى الذى تنبع منه المدرسة السريالية إلى تمرد ميتافيزيقى ، لاسيما فى مرحلته الفكرية المبكرة التى عبر عن فلسفته فيها فى كتابه أسطورة سيزيف (١٩٤٣) وفيها نشر قصة الغريب (١٩٤٢)

ومسرحيتى «سوء تفاهم» (١٩٤٤) وكاليجولا (١٩٤٥) وهو تمرد ينبع من وقوف الإنسان وجهًا لوجه أمام مصيره حين يكتشف أن مآله الموت وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة.

وقد أوضح كامو نفسه هذين النوعين من التمرد: تمرد الإنسان على حاله من حيث هو عبد ذليل، وهذا هو التمرد التاريخى، وتمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان وهذا هو التمرد الميتافيزيقى، وإذا كان محور التمرد التاريخى هو تساؤل الإنسان، هل أقتل الآخرين؟ فإن محور التمرد الميتافيزيقى هو: هل أقتل نفسى؟ ولا معقولية الحياة تشمل كلا التمردين، فكامو يرى أن كل الثورات التاريخية أفضت فى النهاية إلى الثورة على المبادئ التى بدأت فنادت بها، إنها تبدأ بالدعوة إلى الحرية وتنتهى بفرض الشر على الناس، تمجد الإنسان ثم تنكر حقه الطبيعي فى الحياة، أما التمرد الميتافيزيقى فمشكلته ليست ناتجة عن التضارب بين داخل الإنسان وخارجه بسبب نظام اجتماعى معين ويمكن حلها عن طريق ثورة سياسية كانت أو فنية هدفها التوحيد بين هذين العالمين - كما رأينا عند السرياليين - إنما علة الشعور بالعبث هنا ترجع إلى تناقض بين واقعين: الواقع الأول هو هذه الرغبة المستعرة فى باطن الإنسان تطلب الفهم والمعرفة، وطريقها إلى ذلك استكشاف القوانين التى تسير بمقتضاها ظواهر الوجود، ولا سيما القانون الأعلى الذى تخضع له تفاصيل الوجود المادية والمعنوية، أما الواقع الآخر فهو هذا الكون الصامت الذى يأبى أن يبوح بسره لنا، ويرفض أن ينطوى تحت قانون شامل يرضى به العقل. إنه تناقض بين واقعين: أولهما رغبة الإنسان فى أن يكون سعيدا، وثانيهما لا معقولية الحياة، فكيف نوفق بينهما؟.

ومع ذلك فكامو لا يستسلم لليأس ويرفض أن يكون الانتحار حلاً

لهذا الإشكال، لأن الانتحار يتضمن الاعتراف السلبى بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد، وهذا يناقض الحكم بعبث الحياة، ففقدان الأمل ليس معناه اليأس، بل إن تجرد الحياة الإنسانية من المغزى باعث على الانطلاق في عالم من الحرية، لا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم، لأنه لن يغير من وجه الوجود.

ولئن كان الاتجاه الأول قد وُلد فى أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهدت له الدادية عام ١٩١٦) بينما تبلور الاتجاه الثانى فى أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الاتجاه الثالث قد ظهر فى أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتمى فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة. إن ألبير كامو بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية ما يزال يعبر عن هذا بشكل روائى ومسرحى وفلسفى يمكن أن يفهمه الآخرون، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود يتجاوز المضمون إلى الشكل لأنهم يرون أن اللغة نفسها ـ أداة التعبير ـ لم تعد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغة المنطقية التى نتفاهم بها تتناقض ووجودنا غير المنطقى، فالتمرد يستحيل فى هذا الاتجاه الثالث إلى تشاؤم، وهو تشاؤم ميتافيزيقى اجتماعى معًا، ويعبر عن هذا التشاؤم المزدوج «يوجين يونسكو» أحد أقطاب هذه الاتجاه بقوله: إننى أشعر بأن الحياة كابوس مؤلم، انظرحولك تجد الحروب والمآسى والكراهية والظلم والموت تتربص بنا من كل جانب.

ولقد عبر أصحاب هذا الاتجاه عن تشاؤمهم المزدوج أسلوبا ومضمونًا.. لقد أخذوا عن السرياليين تمردهم الاجتماعى وتحطيمهم للشكل وأخذوا عن الوجوديين تمردهم الميتافيزيقى وإعلانهم عبث الوجود. وهذا التمرد المزدوج ألغى كل جانب إيجابى يمكن أن نعثر عليه لدى أصحاب الاتجاهين السابقين، فلم يعد يربط الإنسان بأخيه

الإنسان أمل مشترك حتى ولو كان من خلال شكل منحطم كما هو شأن السرياليين، ولا لغة مشتركة حتى ولو كانت تدور حول عبث وجودنا الإنسانى كما هو شأن الوجوديين، لهذا فموقفهم أقرب إلى التشاؤم مما هو إلى التمرد.

وإذا كنا نتلمس جانبًا إيجابيًا فى هذا الاتجاه فهو أن أصحابه ما تزال لديهم القدرة على الخلق والرغبة فى أن يبلِّغوا الآخرين شيئاً حتى ولو كان هذا الشىء هو صرخات اليأس، لأن اليأس المطلق لا يولِّد إلا الصمت المطلق، فالكتابة - كما يقول «يونسكو» - تحدٍّ للانعزال، والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود إحساس داخلى بالمعقول. يقول «يونسكو» فى مقال له بعنوان «يقظة البداية»: إننى لا أجد أى معنى لأى شىء فى الوجود، وإذا سألتنى إذن فلماذا تكتب؟ فالجواب لأن محاولة فهم هذا اللامعنى، ولا أقول الانفصال عنه، هى الشىء الوحيد الذى يحمل أى معنى، إذ من خلالها نحاول أن نفهم معنى الوجود.

ويقوم هذا الاتجاه على أساس عدم وجود نظام فى هذا العالم، ولا يمكن أن يكون الفن إلا صورة من هذا العالم لأنه يعكسه ويمثله، أى أن يكون بلا شكل، فالشكل هو المضمون، والمضمون هو الشكل، وبالتالى فلا يمكن أن يكون الفن بلا شكل مالم يلغ الموضوع والحدث والعقدة والشخصيات المنتظمة، ومن هنا نشأت مدرسة «اللاقصة» على نحو ما نجد عند أمثال «آلان روب جرييه» و«ناتالى ساروت» و«ميشيل بوتور»، ومدرسة «اللامسرح» على نحو ما نجد عند «صموئيل بيكيت» و«يوجين يونسكو» و«آرثر آداموف» فى مرحلته الأولى و«جان جينيه» فى مرحلته المتأخرة وغيرهم ●

## الاتجاهات التمهيدية

قد يظن البعض أن أدب اللامعقول سواء فيما تُرجم من مسرح أوربى إلى لغتنا العربية فى الستينيات من القرن العشرين أو فيما ألفه البعض مثل مسرحيتى «الطعام لكل فم» و «ياطالع الشجرة» للأستاذ توفيق الحكيم، نقول إن البعض قد يظن أن هذه حركة جديدة تمامًا على تاريخنا الأدبى، لكن الواقع أنه قد سبقتها حركات مماثلة منذ أكثر من عشرين عامًا قبل ذلك، غير أنها لم تلق من الاهتمام ما لقيته الحركة فيما بعد.

ومن المعروف أننا تفاعلنا بالحضارة الغربية منذ القرن التاسع عشر، وكان الأدب جانبًا هامًا من جوانب هذا التفاعل، لهذا وجدنا انتشار كثير من القوالب والمذاهب الموجودة فى الأدب الغربى فى كثير مما يكتبه أدباؤنا مثل المسرح النثرى والمسرح الشعرى والرواية والقصة القصيرة بمدلولها فى الأدب الغربى الحديث.

وقبيل الحرب العالمية الأولى، ثم فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية أخذ ضجيج الحضارة الأوربية المتعالى يصل إلينا. فنشر «شبلى شميِّل» آراء داروين على صفحات المقتطف، ونقل إلينا كاتب مثل سلامة موسى آراء «نيتشه» ثم «فرويد» و«داروين» و«ماركس»، كما وصلت إلينا تبسيطات لنظرية النسبية والنظريات العلمية الجديدة وقتئذ مثل نظرية الكونتم ونظريات التفاعل الذرى عن طريق كتَّاب مثل نقولا حداد وفؤاد صروف، بل قام «فليكس فارس» بترجمة كتاب «نيتشه» «هكذا تكلم زرادشت». هذا إلى جانب الاتصال المباشر بالحضارة الأوربية إما عن طريق متابعتها فى لغاتها وإما عن طريق

البعثات والرحلات.

كذلك بدأ يظهر فى تلك الفترة الاتجاهان الرومانسى ثم الرمزى فى أدبنا العربى الحديث، وهما نفس الاتجاهين اللذين سبقا - فى معظم الفنون والآداب الأوربية - الاتجاهات الفنية والأدبية الحديثة التى حطمت قواعد المنظور.

أما الاتجاه الرومانسى فقد وضح فى المهجر يتزعمه جبران خليل جبران (١٨٨٣م - ١٩٣١) وفى مصر نشر محمد حسين هيكل (١٨٨٨م - ١٩٥٦) روايته زينب (١٩١٢) كما لقيت كتابات المنفلوطى (١٨٧٢ - ١٩٢٤) رواجًا، وكثير منها منقول عن الأدب الرومانسى الفرنسى فى ديباجة عربية على نحو ما فعل من قبله حافظ إبراهيم فى رواية البؤساء لفيكتور هيجو، ومن بعد هؤلاء ظهرت جماعة أبولو لتعبر عن اتجاهها فى مجلتها، كما نشر حسين عفيفى المحامى (١٩٠٢ - ١٩٧٩) شعره المنثور، ومحمود كامل أقاصيصه وروايته «حياة الظلام» (١٩٤٠م).

أما الاتجاه الرمزى فقد ظهر ممتزجًا بعبير الرومانسية، لا سيما عند جبران خليل جبران، ولعل رائده فى أدبنا المصرى توفيق الحكيم حين نشر مسرحيته أهل الكهف (عام ١٩٣٣) ثم شهرزاد (عام ١٩٣٤)، ثم ظهر الكتاب المنبوذ لأنور كامل (عام ١٩٣٦) ومن بعدهما نشر بشر فارس (١٩٠٧ - ١٩٦٣م) مسرحيته «مفرق الطريق» (عام ١٩٣٨) حيث أصبح الرمز لديه على مشارف التجريد.

ويلاحظ هنا أولا أن أصحاب هذا الاتجاه الرمزى فى أدبنا المصرى كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الفرنسية، كما يلاحظ ثانيا أن المسرح هو الذى حمل لواء الرمزية فى أدبنا العربى، فحتى الكتاب المنبوذ الذى لم يُكتب ليكون مسرحية قد كُتب فى قالب حوار بين رجل وامرأة -

مقسم إلى وحدات، كل وحدة منها ترمز إلى انحراف من الانحرافات الجنسية، وقد أهداه مؤلفه «إلى أعداء هذا الكتاب».

وبينما استلهم الكتاب المنبوذ «سيجموند فرويد»، فقد استلهم توفيق الحكيم في مسرحيتيه تراثنا الشعبي، أما بشر فارس فقد استلهم في مسرحيته حياتنا المعاصرة، وهو يصرِّح في مقدمة مسرحيته بأنه كتبها على الطريقة الرمزية:

«وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر، ولكنها ـ فوق هذا ـ استنباط ماوراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر وتدوين اللوامع والبواده، بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه المختلق اختلاقاً بكد أذهاننا طلبًا للعالم الحقيقي الذى نضطرب فيه.. كلنا يطوى في المكان القصي من سريرته شيئًا لابد له أن يقال ـ شيئًا أجنبيًا عما يتصل بالمألوف أو المنتظم أو الاجتماعي. صاحبه يكتمه حتى من نفسه وربما جهله، على أنه يتكلم ويتحرك، وهذا الشيء شاغله، بحيث تمسى طائفة معينة من أقواله وأفعاله مجموعة رموز، لا رموز آراء تتكشف مصادرها وتطرد مجاريها، ولكن رموز نزعات مبهمة وممكنات ضائعة.. ثم إن مثل هذا الشيء لا يفصِّل ولا يعلِّل ولكنه يُعرض خطفًا، فكأن المنشئ يتوجس كيف تجاوب نفسه الأشياء الخارجية من دون أن يتحمل ترتيبها ولا تأويلها، فيعدل عن البسط والتبيين إلى إثبات البرق الذى التوى في السحاب فغزا الظلمة لحظة، كأنما البرق آية»(1).

وهكذا ندرك كيف تفضى رمزية بشر فارس إلى الثورة على المألوف والمنتظم والاجتماعي.

وقد أكد بشرفارس مرة أخرى هذا الاتجاه في مقدمته لمجموعة قصصه «سوء تفاهم» التى نشرها عام ١٩٤٢ حين كتب يقول:

«فالقصة ليست للتسلية. عليها أن تثير القارئ وأن تشغل باله،

وما بها حاجة إلى حبكة متصلة السلك بل شأنها أن تكون جسات تتلاحق على لوح الحياة المتدفقة : فلا مقاطعة ولا توقف ، ولكن مساوقة وتبسط ، ذلك هو الإيقاع الطافر الهابط ، المستقيم المنكسر ، لا تحبسه خطة ملفقة في ذهن النشء ، عابثة بحق الطبيعة المستفيضة على انثناء ، ذات السكنات والفورات»(٢) ●

## الاتجاه أثناء الحرب العالمية الثانية

وهكذا ما كادت تندلع نيران الحرب العالمية الثانية حتى كان مجموع هذه الآراء والاتجاهات ـ إلى جانب ما أحدثته الحرب من أزمة فى نفوس الشباب ـ قد أحدث تأثيره فى مجال الآداب والفنون ، وتكونت لذلك جماعة عرفت باسم جماعة الفن والحرية عام ١٩٤٠ ، وهى جماعة ذكرت أن هدفها تحطيم التقاليد العفنة فى المجتمع والفن على السواء ، وعبرت عن نفسها فى مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركها سلامة موسى ليحررها أعضاؤها ، كما عبرت عن نفسها فيما أقامته من معارض.

وكان من أبرز أعضائها رمسيس يونان١٩١٣ / ١٩٦٦ رئيس تحرير المجلة الجديدة وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وكلهم ممن يمارسون الرسم والكتابة معا ، وكذلك أنور كامل ١٩١٩ / ١٩٧٣ صاحب «الكتاب المنبوذ» ورئيس تحرير مجلة التطور وجورج حنين ١٩١٤ / ١٩٧٣ الذى كان يكتب شعره السريالى بالفرنسية ثم يترجم إلى العربية.

وقد نشر رمسيس يونان كتابًا فى فترة مبكرة نسبيًا (عام ١٩٣٨) عنوانه «غاية الرسام العصرى» ميز فيه بين أربعة اتجاهات فى الفن :

(١) الفن الذى يجيد محاكاة الطبيعة.

(٢) الفن الذى يصور المثل الأعلى للجسم الإنسانى الجميل.

(٣) الفن الزخرفى.

(٤) الفن المعنوى أو الفن التعبيرى أو الفن الذاتى.

وقدم فى هذا الكتاب الاتجاهات الحديثة للرسم التجريدى والحوشى والتكعيبى والسريالى والأوتوماتيكى.

وقد عبر رمسيس يونان عن مفهوم هذه الجماعة فى مقال له عن كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» للدكتور طه حسين فقال:

«الحياة قد تحتاط ولكن لتثب، وهى تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس فى أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها ساعة العمل، فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود»(٣).

وفى مقال آخر بعنوان «الفن والمجتمع» يعبر عن الأسباب الاجتماعية لهذا الاتجاه فيقول:

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيعها الأبواق فى كل ميدان وفى كل بيت، دكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها المئوى، يقررون مصير الناس فى جلسات سرية، صلة الإنسان بالإنسان عملة للتجارة، العواطف لا تُصرف إلا بإذن رسمى، الشعر فى منزلة المهربات.

«إن صوت الفن فى المجتمع الحاضر - الفن الصادق الرسالة - لا يمكن أن يكون إلا قوة إيجابية دافعة.. قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ، تشعل المواقد فى كل مكان وترتاد أخطر المجاهل، تمزق الأقنعة وتغير على الحدود، كل الحدود»(٤).

وقد قامت هذه الجماعة بتقديم مذاهب الفن الحديث - لا سيما الفن السريالى وزعماؤه - للقارئ العربى، وجاء فى مقدمة المعرض الثانى الذى أقامته الجماعة فى مارس عام ١٩٤١ أنه لكى يقوم الفن الحر (هكذا لقبوه) برسالته فى مصر لابد له من هذه الأسس الثلاثة:

أولاً - الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه الضحل، ولا من جماله البشع، ولا من تعريته تلك الطبقة من نسائه المحترمات.

ثانيًا - إثارة التعجب فى أذهان الجماهير.. ذلك التعجب الذى

يقولون إنه لا داعى له لأنه كثيراً ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.

ثالثاً ـ ربط نشاط الشباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منها الفن الحديث.. ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يُخضعه أى أمر مهما كانت صبغته الرسمية أو الدينية أو التجارية.. ذلك الفن الذى نحس نبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك وفى كل مكان من العالم يكافح فيه رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الإنسانى تحريراً مطلقًا.

لهذا كانت تلك الجماعة تتسم نظرتها الاجتماعية باليسارية، بينما كان يسود فنهم طابع السريالية وهو اتفاق حدث فى أوربا(٥) ثم اتضح فيما بعد أنه مجرد اتفاق عرَضى، لأنه اتفاق على الوسائل فى تحطيم التقاليد السائدة فى المجتمع البرجوازى، لكن الاختلاف ما يلبث أن يدب بعدئذ، فاليساريون يهدفون إلى إقامة نظام اجتماعى جديد على أنقاض المجتمع السابق، وعندما نجحوا فى تكوين دول شيوعية نادوا بالواقعية الاشتراكية، وهى عودة إلى احترام المنظور مما يتفق وعقلانية كارل ماركس الذى استلهموا فلسفتهم منه، وإن كان المنظور فى هذه المرة هو «الواقع الاشتراكى» وهو الاتجاه الذى أرسى دعائمه فى الأدب مكسيم جوركى ثم مر بمرحلة تجديد على يدى شاعر مثل «مايكوفسكى» حتى بلغ قمة تطوره فى المسرح الملحمى عند «برتولد بريخت»، وهكذا نجد أن هذا التحالف ما لبث أن انفصمت عراه حتى استمعنا (عام ١٩٦٣) إلى «خروشوف» يهاجم الفن التجريدى، تماماً كما هاجم «ترومان» و«أيزنهاور» من رؤساء الولايات المتحدة هذا الفن نفسه لأنه لا يراعى «النظام» فى كلتا الدولتين ●

## الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية

أما تيارات التجديد فقد استمرت، وكانت إما تطوراً للتيارات السابقة كما حدث في لجنة النشر للجامعيين بالنسبة للرواية والمسرحية والقصة القصيرة عندما أخذت تنشر أعمال نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جودة السحار وعلى أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبدالله، وإما تمردا على الأشكال السابقة كما حدث بالنسبة للشعر عندما ظهر اتجاه يهدف إلى تحطيم عمود الشعر العربى، وذلك عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة فى القصيدة الواحدة، وهو اتجاه كانت له تمهيدات كثيرة ثم تبلورت على يد باكثير عندما قام بترجمة «روميو وجوليت» لشكسبير عام ١٩٣٨ (وإن نشرت عام ١٩٤٦) ثم فى مسرحيته «نفرتيتى وإخناتون» عام ١٩٣٩ وهى المسرحية التى أشار المازنى فى مقدمتها إلى محاولة باكثير فى ترجمته غير المنشورة - وقتئذ - لروميو وجوليت، كما دعا إلى هذا الاتجاه نفسه لويس عوض فى مقدمته لديوانه بلوتولاند الذى نشره عام ١٩٤٧ وإن كان قد كتبه أيضا عام ١٩٣٨، ثم ما لبث الاتجاه نفسه أن ظهر لدى الشعراء العرب فى الأقطار الأخرى لا سيما العراق ولبنان.

لكن تيارات التجديد تلك - حتى ما وصل منها إلى درجة التمرد - ظلت تحتفظ بالعلاقات المنطقية، كما أنها لم تناقش أزمة الإنسان الميتافيزيقية فى القرن العشرين ،إنما التيار الذى كان يهدف إلى مواصلة تحطيم قواعد المنظور استمر من ناحية لدى مجموعات من الشباب المشتغلين بالفنون التشكيلية ظهر فى أكثر من اتجاه، وهو تيار يحتاج

إلى دراسة مستقلة وربما من دارس أكثر تخصصًا فى تاريخ فنوننا التشكيلية، كما بُعث من ناحية أخرى فى المجال الأدبى على أيدى مجموعة من الشباب كان أكثرهم قد تخرج حديثًا من كليات الجامعة.

وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، وتركت بصماتها على الحركات الفنية والأدبية فى الحضارة الغربية، وقام الدكتور طه حسين فى مجلة الكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها بمهمة تعريف القارئ العربى بهذه التطورات الحديثة، فقدم كلاً من «جان بول سارتر» و«ألبير كامو» و«فرانز كافكا» و«ريتشارد رايت» وغيرهم كما قدم لويس عوض على صفحات هذه المجلة «جيمس جويس» و«ت. س. إليوت» وغيرهما من كتاب الأدب الانجليزى الحديث، بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العالم. وفى مصر والعالم العربى كان الفساد السياسى والاجتماعى قد بلغ حداً شديداً من العفونة تبلور فى نكبة فلسطين، وانفض الشباب فى مصر عن أحزاب ثورة ١٩١٩ لينضموا إلى جماعات يسارية أو يمينية متطرفة بحثًا عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء إلى أية جماعة سياسية، بينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملا فى أن يستمر النظام السياسى والاجتماعى أطول فترة ممكنة(٦).

***

وكانت حركة ما بعد الحرب - التى تبلورت عام ١٩٤٨ - أكثر مصرية من حركة الفن والحرية، فلم يكن بينهم أجانب أو متمصرون ولم يكن بينهم من كتب بلغة أجنبية ثم تترجم كتاباته إلى العربية كما كان الشأن فى الحركة السابقة. كذلك كانت حركتهم حركة أدبية، بينما كان الفن التشكيلى هو الذى يغلب على أصحاب الحركة السابقة. هذا إلى أن أصحاب الحركة الثانية كانوا أقل اتفاقًا حول

الحلول الاجتماعية المقترحة، ولهذا كانوا أقل ترابطًا فلم ينضموا تحت لواء جماعه معينة أو حتى كتبوا فى مجلة واحدة، بل كانوا أكثر تحرراً.

وقد عبّرت هذه الجماعة عن نفسها فى عدة مجلات منها مجلة البشير عام ١٩٤٨، ومجلة الفصول فيما بعد. ولعل ما جاء فى افتتاحية البشير التى كتبها محمود أمين العالم بتاريخ ٢ أكتوبر عام ١٩٤٨ وإن كانت بغير توقيع[٧] ما يوضح اتجاه هذه الجماعة كما يوضح جذورها الثقافية، فمما جاء فيها:

«نحن أبناء ضالون..

فقدنا الطريق إلى أثداء أمهاتنا.. حركتنا عشوائية وخطواتنا فوق الماء، ذلك لأننا أبناء ضالون... لنا نقطة بدء.. وطريق.. وهدف..

أما النقطة فهى الآن.. أما الطريق فهو «الفعل والتجربة».

أما الهدف فهوالتعبير المطلق.. أجل التعبير المطلق، بلا تاريخ.. منذ فقدنا الطريق إلى الأثداء.. منذ أدركت طفولتنا الهشه أن الفطام مسئولية والتزام ـ وإن شئت ـ أستاذية.

أجل نحن أبناء ضالون.

أبينا أن نتخذ من عربات الترام والسيارات العامة أماكن لاقتضام الشطائر المحشوة بالقصص والمقالات والمذاهب الفلسفية..

أجل، نحن أنباء ضالون أيها القارئ..

لأننا أبينا السجود فى محراب البلاغة التشبيهية، والمنطق الأرسططالى والرياضة الإقليدية..

لأننا أبينا الطمأنينة الرخيصة فى أحضان الكناية والجناس والتشبيه..

لأننا أبيينا الوقار الأسود فى حفائر المقولات والقياس.. بنوعيه..

لأننا أبينا الجثو أمام الضرورة المطلقة فى المثلثات والدوائر والخطوط المتوازية..

بلاغتنا تعبير عن . .

ومنطقنا تناقض فى . .

ورياضتنا . . احتمال ومصادفة . .

. . إننا لم نعد نؤمن بالتراصف والتماثل والتشجيرات الزخرفية

. .لم نعد نفزع من الفراغ والعدم كما كانت تفعل أمهاتنا العجائز . . الطبيعة نفسها لم تعد تفزع من الفراغ والعدم . . فهكذا حدثتنا ذرات «بوهر» وأقاصيص «كفكا» وأشعار «إليوت» وتماثيل «مور» وموسيقى «سوينبرج» .

وهكذا بدأت ضلتنا المضنية .

هكذا بدأت أجل . . عندما فقد المكان طبيعته الجغرافية الصلدة وانماع جسده تحت عجلات عربة «خرونوس» .

هكذا بدأت أجل . . عندما امتلأت قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر والانفعالات .

عندما صاغ «هيزنبورج» من المصادفة قانونًا . . وعندما غمرت الموجة قلب الميكانيكا .

واستحال قوس قزح إلى كم منفصل .

وعندما أحال «فرويد» أمهاتنا إلى عشيقات .

وعندما أنجبت إحدى القردة «تشارلس داروين» .

وممن اشتركوا فى هذه الحركة بدر الديب ، وفتحى غانم ، وأحمد عباس صالح ، وعباس أحمد . ومما يجعل مهمة تتبع هذه الحركة عسيرة ، أن من بين مظاهرها عدم حرص أصحابها على نشر ما كتبوا ، إذ كانوا يكتفون بقراءة ما كتبوه على بعضهم بعضًا فلم يُنشر مما كُتب إلا جزء ضئيل . كما أن البعض وإن كان قد نشر محاولاته فى بعض المجلات ، إلا أنه لم يحرص على جمع ما نشره فى كتاب ، إما لأنه انصرف عن

الكتابة، وإما لأنه ـ حين أتيح له أن ينشر مؤلفاته على نطاق واسع فيما بعد ـ استبعد ما كتبه في تلك الفترة اعتقاداً منه أنه لن يُلقَى استجابة من جمهور القراء وأنه من الأفضل أن يقدم لهم ما كتبه فى المرحلة التالية «المعقولة» من تاريخ تطوره الأدبى. وهكذا ظل إنتاج هذه المجموعة فى تلك الفترة بعيداً عن عامة القراء لا يمكن التعرف عليه إلا من القليل الذى أتيح له أن ينشر مبعثراً فى الصحف.

وقد تفاوتت هذه المجموعة فى تحطيمها للأساليب التقليدية بحثاً عن أسلوب جديد، ولعل حرف الـ «ح» لبدر الديب ـ وهو كتاب هام فى تاريخ تلك الفترة الأدبية(٨) ـ لعله أبرز تلك المحاولات. أصداء «رامبو» و«نيتشه» و«كيركجورد» و«كافكا» و«ت. س. إليوت» والقرآن والإنجيل تختلط بكلماته وأسلوبه ومضمونه وموسيقاه. لا يخضع لقالب أدبى متعارف عليه، إنه ليس شعراً وإن كانت فيه روح الشعر، وهو ليس مسرحية وإن كان يتخلله حوار، وهو ليس رواية ولا مجموعة قصص قصيرة وإن كنا نستطيع أن نتتبع فى بعض مقطوعاته خطاً قصصياً، وهو ليس مجموعة مقالات، بل إن أجزاءه لا تتشابه فيما بينها، بعضها أقرب إلى الخواطر وبعضها أقرب إلى القصص، بعض مقطوعاته لها عنوان وبعضها الآخر بلا عنوان، ومع ذلك فإن هذه المقطوعات تربط بينها وحدة واحدة، هى الدعوة للوقوف عند الحرف والبحث عن الجملة. يقول بدر الديب مخاطباً حرف الـ «ح» ومشيراً فى الوقت نفسه إلى قصة موسى:

ح ح ح ح ح.
أنا أحبك وأحيا أحيا فيك.
لقد طغت عليك العيون.. ستفتك بك الحروف.
وضعتُك فى صندوق صغير وأسلمتك يا حرفى إلى اليم الكبير.

أنا وحدى.. وحدى أقصك.. وصندوقك الصغير يرقص رفيقا على اليم.

قد حطمت ألواحى، ونبذت أولادى، أولادى الثلاثة عشر.

سأظل وحدى.. وحدى معك فى الدخان والنار..

وفى الأسطر التالية ـ شأنها شأن بقية أسطر الكتاب ـ يعبر المؤلف عن ثورته على الأساليب التقليدية، وهو يعبر عن هذه الثورة أسلوبًا ومضمونًا:

أنا أتصدق على كل من هو عاقل مطمئن إلى الحوار المستقيم المُفضى إلى الحدث.

أنا أتصدق عليه بالحدث قبل أن يحاورنى.

التوالى ساذج بسيط كأنه هراء أطفال أو خرير المياه أو تعاقب أشجار النخيل أو الجند المرصوصة على الأرض أو القافلة العربية أو الكلمات المنمنمة على سطر أو كل شىء مستطيل.. مستطيل.. وجوده وحياته فى الحركة التالية للحدث.

لقد جاوزت الملال والتوافه.. وراء الملال حدث.. عبر التوافه حدث.

وكل الحياة هناك فى الأرض الحرة حيث يجمعون الأحلام فى سلال مسروقة من الجراح.

أنا حر لأننى عبرت العقبة الكئود فى عيون القارئ السامع.

الإدراك عجينة لزجة مصبوبة فى قالب.

والتعبير أطفال صغيرة مسيجة فى حديقة.

الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن.. فعولن.. فعولن.. بيت كمعناه ليس فيه معنى سوى أنه فضول.

أنا وصديقى فى الحدث الذى حدث.

وفى المساء عندما تهجع المدينة يمر الرجال العاملون فيجمعون القاذورات من الطرق والبيوت وتحت النوافذ فى الحارات الضيقة وهناك من الأرضى الخربة وراء البيوت ومن الصناديق الرصاصية الخضراء موزعة فى الشوراع كأنها وعى مرير.

وتمضى القافلة موزعة التوالى فى المكان المتعدد حتى النقطة الأخيرة.

لا.. لن يحرقوا القاذورات هذه المرة.

لقد استعمرتها عيونى وأنا أرفع عليها علمى.

أنا حر لأننى أحمق قد متُّ عن أمى وأبى، قد خرجت مع المسيح أصطاد «الوحوش».

أنا حر لأن حريتى مواصلة، والمواصلة عطاء، والعطاء هو الخلق الجديد.

أنا الخلاص الحر من أرض الأثداء والطفل المفطوم.

قد وهبنى الروح القدس كلمة السر، وها أنا أذيعها على العالم، أخرجوا بها الشياطين واشفوا المرضى والعاجزين.

أنا على بركة الرب أذيع ببركته كلمة السر: تواصلوا وصِلوا وواصلوا فى المواصلة[٩].

***

وقد علق الأستاذ توفيق حنا فى رسالة له إلى بدر الديب على حرف الـ«ح» جاء فيها:

.. هل فى هذه الكلمات صور تُفهم أو تُلمس.. لا.. أنا قلت إنها محاولات، والمحاولة لا تُفهم ولا تُلمس إلا إذا تكررت.. ثم نجحت.. ثم تجسدت فى صورة يجمدها النقد فى أحكام قيمية.. أو فى مذهب جديد.

لا كلاسيكية هنا ولا رومانتية ولا فوقعية (من فوق الواقع ترجمة الكلمة سريالية) لكنها شىء آخر.. شىء هو كل هذا بالإضافة إلى هذه

الخطوة الجديدة.. لعله شيء فوقعي إذ إن الفوقعية مذهب يتضمن كل المحاولات الجديدة التي تريد الخروج عن طريق طرقه الناس كثيراً حتى أزعجته الأقدام والأنفاس.. والناس.

إذن هذه الكلمات محاولة فوقعية.. ولكن الكتاب جهد جبار عنيف لأنه لخص في كلماته كل هذه المذاهب التي لم يمر بها الأديب العربي بانتظام تاريخي ومذهبي واجتماعي من كلاسيكية إلى رومانتية إلى فوقعية.. فكأنه بهذه الكلمات يقفز قفزة مزعجة خطرة.. لعلها عبقرية أو مجنونة.. ، لكنها قفزة بهلوانية أداها في يسر وفي رشاقة وفي بساطة رائعة ومريعة أو بساطة فظيعة.

هذا الحرف يقف لحلم.. إن الكلمات أحلام.. أحلام حرة.. أحلام يقظة فكرية أو يقظة فنية أو يقظة حوارية..

نعم هذه الكلمات حوار إنسان حائر مع نفسه ومع ثقافته فهي حركة جرد، وهي أشبه ما تكون بميزانية آخر العام التي تقوم بها شركة مساهمة.

نعم.. هذه الكلمات حوار..

والقارئ الذي لا يقف مع الكاتب في جو روحي واحد تزعجه هذه الكلمات وكأنها مكتوبة بلغة أجنبية يجهلها كتابة وقراءة.

كذلك كتب بدر الديب عدداً قليلاً من القصص القصيرة في تلك الفترة - بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥٢ - مثل قصص فريدة وتوحيدة (الفصول، أكتوبر ١٩٤٩) والوسيط (الأديب البيروتية، أبريل ١٩٥٢) والكلب (الأديب البيروتية، سبتمبر، ١٩٥٢) ،وخالتي أمينة، كما كتب عدة مسرحيات منها (الدم والانفصال) و (مارجريت امرأة غريبة) وهي جميعًا تتسم بنفس الثورة أسلوبًا ومضمونًا.

أما الباقون فكانت أغلب محاولاتهم في القصص القصيرة، ففتحي

غانم نشر قصصًا جمعها فيما بعد في مجموعته القصصية «سور حديد مدبب» الكتاب الذهبى ١٩٦٤ مثل قصص خضرة البرسيم (الفصول، يونيه ١٩٥٠) والقزم والعملاق (الفصول، يناير ١٩٥١) وغروب الشمس (الأديب، أكتوبر ١٩٥٢) وليس من الممكن تلخيص أحدها لأن القصة هنا تتجاوز الحدوتة التى يمكن تلخيصها، فالقصة هى أسلوبها والأسلوب هو القصة، لكن الظاهرة التى ربما تشترك فيها هذه القصص - والتى تجمع الأسلوب والحدث والشخصيات والموضوع فى وحدة عضوية - هو هذا الخلط بين العالمين الداخلى والخارجى للنفس الإنسانية، ومّما تجدر الإشارة إليه أن جميع هذه القصص مكتوبة بضمير المتكلم. وقد تخلى فتحى غانم عن هذا الأسلوب الثورى في التعبير الفنى حين اشتغل بالصحافة فحرص أن يكون بسيطًا واضحًا يستعمل وسائل الإثارة والتشويق بطريقة حرفية، فكتب قصصًا ربما كان بعضها جيدًا من الناحية التقليدية، لكن لا يمكن النظر إليه - كمحاولات رائدة - نظرتنا إلى هذه المجموعة الأولى من قصصه القصيرة، لهذا عندما حاول فتحى غانم أن يسترجع أصالته الفنية فى رباعيته «الرجل الذى فقد ظله» ثم فى روايته «تلك الأيام» استفاد من الأسلوب الذى سبق أن اكتشفه بنفسه ولنفسه ثم تخلى عنه، بل ترددت فى رباعيته شخصيات سبق أن كانت أبطالا لقصصه القصيرة المبكرة. لكن رباعية «الرجل الذى فقد ظله» لم تكن مجرد عودة إلى المرحلة المبكرة، بل كانت محاولة للتوفيق بين الحرص على تقديم أسلوب مبتكر، يصل فى الوقت نفسه إلى أكبر عدد ممكن من الناس.

***

كذلك نشر أحمد عباس صالح قصصًا لم يجمعها فى كتاب حتى الآن، ولعل قصته «فى أثناء العمل - الفصول مايو ١٩٥٠» هى أبرز

قصصه التى خرج فيها على الأسلوب التقليدى، ولعل ذلك راجع إلى موضوعها فهى تروى حلم يقظه جنسى لموظف فى أحد المكاتب حول زميلته فى العمل.

***

أما عباس أحمد فليس بين أيدينا الكثير مما نشره فى تلك الفترة، لكن يكفى أن نشير هنا إلى «رقصة القرن العشرين» (البشير، ٩ أكتوبر، ١٩٤٨) التى يعبر فيها عن أزمة الإنسان فى القرن العشرين، ونقتبس منها فقرة تعطى فكرة عن الأسلوب الذى انتهجه عباس أحمد:

«قلت لنفسى همسًا، وأنا أتمدد بقربها فى الكهف: إن التمثال أعمى.. وجسده من الرخام الأحمر.. ثم قربت وهج السيجارة من معصمها فرأيت عقرب الساعة يشير إلى القرن العشرين.. ورأيت الإنسان ببذلته السوداء الأليفة وقده الرهيف الطويل يدخل إلى ساحة رحيبة صُفت فيها الرءوس الصلعاء الواحدة بجانب الأخرى، ورأيت الإنسان يرقى منضدة عالية من خشب الآبنوس الأسود ويخرج من وراء منديله المعطر منظارًا أمريكيًا ويضعه على عينيه بأطراف أصابعه الطويلة ثم ينشر ورقة بين يديه، ويتلو على الرءوس المصفوفة كلامًا شجيًا.. ويقول: الإنسانية، والحضارة والسلام العالمى.. فما أن ينتهى حتى ينفجر العالم ويذبح الناس بعضهم بعضًا».

ولعباس أحمد مجموعة من الكتابات غير المنشورة لاتكاد تندرج تحت قالب أدبى متعارف عليه، وإن كنا نستطيع أن نتتبع خطًا قصصيًا فى أغلبها، من هذه الكتابات «روح العصر» وقصة «أحمد الديب» و«البحث عن تراب» و «الملعقة الفضية» و «كشف الهيئة»[١٠] وكتابات لم تكتمل، وبعضها له أكثر من نسخة تتباين نصوصها لم

يحسم الكاتب أمره ليختار بينها . وأريد أن أقول إن عدم وجود عنوان لبعض الكتابات وعدم اكتمال بعضها وعدم إدراج أكثرها تحت قالب أدبى متعارف عليه ووجود أكثر من نص للعمل الواحد ، كل ذلك يعتبر من الخصائص المعبرة عن هذه الكتابات شأنها فى ذلك شأن ما يتميز به أسلوبها ومضمونها .

إن «روح العصر» تبدأ فى إحدى النسخ بتلك البداية :

«لماذا لايحاول مرة أخرى ، لقد بذل جهده إلى الحد الذى ليس وراءه حد ، وأصبح من حقه أن يطلق نفسه نهبا لليأس والقنوط ، ولكن ألاتكون المرة القادمة هى المرة الصائبة ؟ ألا يستطيع الإنسان أن ينسى أن للمحاولة غاية ، فيظل يحاول إلى أن يطبق عليه الإرهاق أو الموت فيسقط وينتهى الأمر ؟ ثم ماذا عليه إن هو أخفق بل ماذا عليه إن هو أصاب ؟ ! كل شىء ضاع ، وكل شىء سيضيع ، وهو مضطر بين هذا وذاك أن يحُدث حدثًا ، ليس من حدوثه بد ، وإن لم يكن من وراء حدوثه غاية أو هدف» ، أما هذا الحدث فهو محاولة الراوى أن يدق مسمارا بحجر فى حائط ليجعل منه شماعة لمعطف سُرق منه .

ويقدم لنا عباس أحمد صورة لبطله تكاد تعبر عن خصائص كتاباته فى تلك الفترة فهو يقول :

«وكان (م) ـ فى مثل هذه الأحوال ـ يجد نفسه متخبطًا فى أفكار غريبة ، وقد لا تتسلسل أفكاره وقد لا يترتب بعضها على بعض ، وقد لا يكون لأفكاره فى حد ذاتها مضمون . . ولكنه لا يلبث أن ينتهى إلى حال من الوجود راكد آسن ، وكثيراً ما يستنقذ نفسه من براثن تلك الحالة بأن يتحدث إلى نفسه بصوت مسموع أو بأن يغنى غناء مكتومًا لا يقول فيه ألفاظا بمعنى الكلمة ، إنما هو صوت يمتد ويتلوى ، ويحوم حول عواطف لا يمكن أن تحدد أو تبين ، ولكنه فى ذلك اليوم لم يجد

فى نفسه رغبة فى الحديث أوالغنـاء ، فقد كان يشعر بنوع من السخط لا يمكن توجيهه إلى شيء بالذات ، كان يريد أن يُحدث حدثًا ـ غير الموت ـ يكون فيه حسم ونهاية ، ويواجه به نفسه مواجهة عارية ، ويتخلص من الارتداد أو الالتواء أو الازدواج».

وعندما فشل فى دق المسمار فى الحائط ، أمسك به ومزق فتاة الكوكاكولا المرسومة على ورق استعاض به عن زجاج مكسور فى النافذة ، وعندئذ انفجرت العاصفة وهطل المطر . .

«وكانت فتاة الكوكاكولا مخرقة العينين ، ممزقة الجسد ، وكانت لاتنفك تتثنى وتتلوى مع عصف الريح ، وكان (م) . هامداً فى مكانه وفى عينيه نظرة تشفٍ لا يمكن أن يُستدل منها على شيء ، وكانت المياه تنفذ إليه من خلال الشبابيك ، ولكنه لم يعر ذلك أى اهتمام . ليس فى إمكانه شيء يفعله ، والمرء فى هذه الحالة يجب أن يظل محايداً كما لو كان شيئًا ميتًا» .

هذه مجرد نماذج من تلك الكتابات ، ويضيق المجال لو تتبعناها كلها ، وواضح أنها كانت تعكس بأسلوبها ومضمونها أزمة الإنسان فى القرن العشرين مضافًا إليها أزمة تخلفنا الحضارى ●

## الاتجاه في الإسكندرية

وقد عاش عباس أحمد جزءاً من تلك الفترة في الإسكندرية، وإن لم تكن موطنه، كان في أثنائها على اتصال بالقاهرة، لكن يبدو أنه كانت في الإسكندرية - وفي تاريخ أسبق - محاولات مماثلة من شبابها تدلنا على ذلك مجموعة «حيطان عالية» للأستاذ إدوار الخراط، التي نعلم من غلافها أنه من مواليد الإسكندرية ومن أبنائها، وقد دون المؤلف تاريخ تأليفه كل قصة من قصصه، ونلاحظ أن خمساً من قصصه الاثنتي عشرة التي تضمنتها مجموعته قد كُتبت أو بُدئت كتابتها ما بين عامي ١٩٤٣، ١٩٤٥ ثم انقطع المؤلف عن الكتابة القصصية ولم يستأنفها إلا عام ١٩٥٥، وتتميز قصص هذه المجموعة - قديمها وحديثها - بالربط بين عالمي الحلم والواقع، وتحطيم الزمان والمكان، واستخدام المونولوج الداخلي، واللجوء إلى الرمز. ونفسية أبطال المجموعة مغلقة داخل حيطانها العالية التي تقف حائلاً بينها وبين الاندماج مع الآخرين، فهناك حيطان تقف بين الزوج وزوجه والزميل وزميله والوالد وابنه، بل إن ثمة عداوة وغربة ومقتاً بين الإنسان ونفسه، وأسلوب المجموعة يفيض شاعرية وحيوية.

ولم يكن إدوار الخراط وحده، بل كان له زملاء في هذا الاتجاه، لعل من أبرزهم محمد منير رمزي الذي كتب مجموعة شعرية صغيرة بين عامي ١٩٤٣، ١٩٤٥ وهي مجموعة تتفاوت بين الرومانسية الحزينة والرمزية والسريالية لا سيما في رباعياته. ولعلنا نستطيع أن نتعرف على اتجاه منير رمزي مما دونه تحت عنوان «بقايا شموع». وقد كتبها بالإنجليزية وترجمها إلى العربية صديقه إدوار الخراط. قال صاحبها في

أولها إنها «علامات الطريق فى تاريخ حياتى».

الميلاد: تنغيمات الرماد والفحم الذى لم يحترق تمامًا ـ وقود آلية شاذة مريضة.

الحب: سبب الوجود Raison d, Etre لطفيلى، رجيم بلعنة وعيه بنفسه.

النساء: فخار الصينى، قذر خشن، يصقله ويعبُده الشعراء والبلهاء.

الأزهار: أوانٍ ملونة تعبق فى عروات بدل الحيوانات الأنيقة، وتنمو كذلك على أحجارالقبور.

الذكريات: نغمات الساعات المسترخية بعد أن ماتت وشاهت، ساعات كانت عساها تكون.

الجمال: نغمة فى الأشياء ليست هناك، انعكاس نفس منغومة.

الدموع: التفافات نفس مسرفة الحساسية تجعل العالم المعرًى شيئا ما أبلغ حقارته، صدمة المشاعر وقد تحولت إلى تطهير.

الأفكار: تماثيل فى أطر من التخييل مصنوعة من البللور الملون: يبهت اللون فى شمس الخريف، أما البللور فينشرخ عند هبَّة نَفَس قوى.

الشعر: هذيان رأس متورم وقلب متورم، يطهر تورم رءوس وقلوب أخرى.

الحياة: الموت مطولاً ومحولاً. دورة الرماد القانط.

الفلسفة: تفسير عساه لن يكون لعالم غير جدير بِلمَ، وكيف، لعبة القوة لأذهان متسامية.

الجنون: حركة غير مدرَكة نحو عالم تكون فيه الأفكار والكائنات والأشياء دلالات أوثق وأكثر قربى.

القبر: ظلام مسور تحت الأرض، حيث تهدهد الديدان البقايا، أغان كئيبة تتوق للإغفاء، قلب امرأة.

السماء: أغنية أعذب من أن تكون شيئًا ما فى حديقة من زهور «تعال ـ عش ـ معى».. «و لا ـ تنسنى».

الانتحار: أن تقلب آخر ملعقة تقيس بها الليالى المنكوبة بعد أن تتخم نفسك بحب يائس، فى حلم لا إله فيه، إسكات آخر نبرة من صوت مكسور: «لقد عرفتهم جميعًا عرفتهم جميعًا».

ومن الواضح أن السطور الأخيرة تشير إلى الشاعر الإنجليزى ت إس. إليوت لا سيما قصيدته «أغنية العاشق الفريد بروفروك»، ويبدو أن منير رمزى حين كتبها كان يفكر فيما ينوى أن يفعله وشيكًا بنفسه، فبعد أيام من كتابتها، وضع حداً لحياته، وبذلك أقدم على ما لم يقدم عليه الآخرون ممن اكتفوا بالتعبير عن أزمتهم وأزمة عصرهم[11] ●

# بعد منتصف القرن

لئن انحسرت موجة الاتجاه نحو اللامعقول منذ انتصاف القرن، عندما أخذ تيار الواقعية بمختلف صورها يطغى على اتجاهاتنا الأدبية إلا أنه كانت هناك محاولات جديدة من حين لآخر تجرى كأنما على استحياء.

ففي عام ١٩٥٤ ظهر كتاب بعنوان «لمحات من كفكا» فيه ترجمة بالعربية لمسرحيته ذات الفصل الواحد «حارس المقبرة» ومقتطفات من رسالته إلى أبيه التى شرح فيها علاقته المضطربة بوالده، ثم دراسات بالعربية والإنجليزية والفرنسية اشترك فيها مجموعة من الكتاب من بينهم كامل زهيرى ومجدى وهبة وأحمد أبوزيد وجورج حنين.

كما استأنف إدوار الخراط كتابة قصصه فى نفس اتجاهه السابق وذلك عام ١٩٥٥ ليجمعها مع قصصه المبكرة فى مجموعته التى نشرها عام ١٩٥٩ بعنوان «حيطان عالية»، كذلك كانت هناك كتابات الرسام أحمد مرسى[١٢] (وهو الذى قام برسم غلاف وصور مجموعة إدوار الخراط)، وكذلك الكتابات غير المنشورة لصليب كامل صليب من أدباء الإسكندرية، ولعل أهمها شعره المنثور الذى دار حول كسيح الحرب، ثم ذكريات كسيح الحرب، ثم نماء كسيح الحرب.

هذا الكسيح أشبه ببعض شخصيات صموئيل بيكيت مثل شخصية «هام» المقعد فى مسرحية «لعبة النهاية» وشخصية الكسيح «ويلى» فى مسرحية «الأيام السعيدة».

يقول صليب كامل صليب على لسان كسيح الحرب فى نهاية «نماء كسيح الحرب»:

غير أن الساعة في معصمي المبتور
لابد أن تدور
لتملأني بما أذكره
لا بما أنساه.
فأظل أعرف كم هي الساعة الآن.
وفي كل آن.
في المأوى الذى أنمو فيه
المأوى.
مأوى نمائى
يتلاشى بي كما يتلاشى ضميرى.
فأنحف
إني أنحف.
أنا الآن أخترق جروحى
ببطء النفَس
لا بسرعة الضمير.
لأنى الآن إنسان بصير
أخترق جروحى
في نهار النفس
ولست شبحا ضريراً
في ليل الضجر.
ولقد أطفئت الأنوار
الأنوار ذات الشعر المستعار.
ولو إلى حين.
فالآن
أنا مجروح بجرح نمائى.

ومنذ عام ١٩٦٠ تقريبًا أخذت موجة الواقعية تنحسر لتفسح الطريق لتيارا ت أخرى كان أحدها ما اصطُلح على تسميته بأدب اللامعقول. ففي مجال القصة القصيرة نجد قصصيًا مثل يوسف إدريس ـ اشتهر باتجاهه الواقعي ـ ينشر قصة قصيرة تكاد تنتمي إلى هذا الاتجاه هي قصة «حكاية ذى الصوت النحيل»[١٣]. كما عاد فتحي غانم إلى هذا الاتجاه بصورة أقوى فيما نشره من قصص قصيرة مثل قصة «بنجو»[١٤]. كما تمثل هذا الاتجاه في القصص التي نشرها علاء الديب (شقيق بدر الديب) وذلك في مجلتي «أدب» بيروت و «صباح الخير» في القاهرة، ولعل أبرز أعماله قصته القصيرة الطويلة «القاهرة»[١٥]. حيث نجد بطلا قضيته الأساسية أنه لا يريد أن يتحمل تبعات أو نتائج عمله، ولهذا قتل زوجته ـ وعشيقته سابقًا ـ عندما علم أنها حملت منه، إنه بطل حاول أن يقتل الملل والوحدة غير أنهما ما يلبثان أن يقتلاه، فيعترف في النهاية قائلاً: على أية حال فإن القضية من بدايتها إلى نهايتها كانت سخيفة حتى بالنسبة لي، إنها تعبر عن الملل، إنها الملل ذاته.

كذلك يمكن أن تنتمي إلى هذه المحاولات محاولات قصاص شاب هو محمد حافظ رجب:

كان يعيش متجولاً في حوارى الإسكندرية ينادى على قراطيس اللب التي هي كل بضاعته.. وعندما تخف حدة الزحام في المدينة.. كان له عالم رحب مضيء وجد الطريق إليه بين قصاصات الصحف والكتب الممزقة التي تقع تحت يده[١٦].

ومارس بائع اللب الكتابة، وكتابة الأقصوصة بوجه خاص، ثم زحف إلى القاهرة، غير أنه ما لبث أن جابهته أزمات عبر عنها بقوله:

عاد الصعلوك يبحث عن معجبين آخرين.. الحَرّ في المدينة يخنق

الأنفاس.. هرب الناس من الهجير.. بحثوا عن جدران الظل واستندوا عليها.. الصعلوك رأسه تحت خط الشمس.. صاح الصعلوك.. يا أهل المدينة.. فى الهجير أسير، معى مجموعة قصص للطبع لم تُطبع.. معى قصة أخرى للنشر لم تُنشر، أبحث عن مظلة.. وتذكرة ترام.. وأخرى للسينما.. لكن لم أعثر على المظلة بعد.. سار الترام.. وفقدت تذكرة السينما.. وقيل لى إن عرض الفيلم قد انتهى بالأمس. صحت.. يا كبار يا أساتذة إننا كبار وأساتذة أيضًا.. أفسحوا الطريق فى وجهى، أنا لم أقل كلماتى بعد، قالوا مرة إننى سريالى، اتهموا كلماتى بالعبث، قالوا إنها نقط حبر فوق نشافة، والحقيقة أننا نكتب مالم يكتبه أحد قبلنا، لم يروا بريق الماس الذى رأينا(١٧).

***

ومن هذه المحاولات فى القصة القصيرة قصة المظاهرة لبهاء طاهر - وهى أول قصة تُنشر له - حيث نجد شخصية بطلها أقرب إلى شخصية الغريب لألبير كامو، إنه غريب عن العالم الذى عليه أن يألفه ويلتزم به، وغريب عن أمه التى يختلف معها حتى فيما يأكل ومتى يأكل، غريب عن أخيه الذى يختلف معه حول أمور مثل الميراث، غريب حتى عن المرأة التى التقطها هو نفسه من إحدى دور السينما حتى أنه ندم لأنه كلمها، غريب عن تحمس الناس لفريق دون فريق فى كرة القدم، ومع ذلك فإنه يجد نفسه مندسًا وسط مظاهرة تنتهى بمعركة يصاب فيها بطلنا ثم يُقبض عليه ليقضى ليلة فى الحجز وهو مايزال على عدم اكتراثه وإحساسه بالغربة والضياع فهو يقول:

تنهدت بارتياح وأنا أسند رأسى المجروح فى جذل إلى ظهر العربة لا أفكر فى شىء، ولا أهتم لشىء، ولا أستمع إلى شىء غير صوت إطارات العربة الرتيب وهى تدرج على أسفلت الطريق(١٨).

مما يذكرنا بمرسو - بطل ألبير كامو - عندما كان يستمع أثناء محاكمته - وخلال مرافعة محاميه - إلى صوت بائع المثلجات آتيًا من الشارع ومخترقًا ردهات المحكمة وقاعاتها.

أما في مجال الشعر فيتمثل هذا الاتجاه - بوجه خاص - فيما كانت تنشره مجلة «شعر» ببيروت وإن كان أكثره تقليداً لهذا الاتجاه، ليس وراءه تجربة ناضجة، ثم فيما تكتبه جمهرة الذين يمارسون ما يُعرف باسم «الشعر الجديد»، وفي هذا يقول الدكتور زكي نجيب محمود:

الحزن العميق الصادق لما أصاب الإنسان في حياته الحديثة من حدة واضطراب وشد وجذب، تراه سائداً عند شعراء الموجة الأخيرة فيما يسمونه بالشعر الحديث، صلاح عبد الصبور يقول: «فالحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز» ويقول: «إنه حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم» إلا أن حياتنا الحديثة في عصرنا هذا القائم بكل ما فيه من علامات، تكشف عن قوة الإنسان وجبروته لحياة فوضى، كذلك مما يبعث في النفوس عوامل التشكك في حسن المصير. ولا عجب بعد هذا أن تلمح في شعر الشعراء المحدثين ما يعكس وهن الإيمان في القلوب، فقوة العقيدة تنبع من التفاؤل بآخرة الإنسان، أمَا وهذه الآخرة قد زعزعتها عوامل العلم في عصرنا، فقيم الإيمان بعقيدة إن صلحت للنفوس المطمئنة الراضية فهي لا تصلح للنفس القلقة اليائسة، يقول يوسف الخال: «أخاف أن تكون هذه الهنيهة التي نعيشها هي الحياة كلها» وتتساءل سلمى الخضراء الجيوسي قائلة: إذا حل موعد القدر «فما الذي تجدي القرابين وباقات الزهر»؟ ومثل هذا المزيج من الحزن والقلق والتشكك في حسن المصير، تراه عند ملك عبد العزيز التي توشك أن ترى كل شيء عبثاً في عبث: ليت أنا ما

سكتنا، ليت أنا ما نطقنا. كلما يوماً رضيناً، كلما يومًا أردنا، عاشت الكلمة في أرواحنا حفراً وهدما.

ويستطرد الدكتور زكي نجيب محمود واصفًا ما يسود الشعر الحديث من فلسفة بقوله:

الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط بإزاء هذا العبث الذى يصيب الإنسان على يد القدر الغشوم - ولا فرق بين أن يكون القدر صاعداً من الأرض أو هابطًا من السماء - ولذلك فهو يقف من كل شيء موقف الرفض الحاسم: رفض العالم القديم بكل ما فيه من معتقدات وتقاليد ومقاييس ومعايير، ورفض العالم الجديد بكل ما فيه من جبروت العلم وطغيان السياسة، وإن هذا الرفض اليائس ليبدو حتى في عنوان المجموعة الشعرية عند الشعراء مثل أنسى الحاج في مجموعته التي أسماها «لن». إنه ليبدو لي وأن الشعراء المحدثين قد وُفقوا في القبض على حقيقة الشعور الإنساني اليوم بإزاء الدنيا المعاصرة وأحداثها وضواغطها وكوارثها(١٩).

***

هذا في مجال الشعر، أما في مجال المسرح فقد تُرجمت عام ١٩٦٤ «لعبة النهاية» «لصموئيل بيكيت» و «الكراسي» «ليوجين يونسكو» ومُثلت المسرحيتان على مسرح الجيب بالقاهرة. كما تزعَّم هذا الاتجاه في التأليف المسرحي توفيق الحكيم في مسرحيتيه «يا طالع الشجرة» و «الطعام لكل فم» التي يمكن القول إنه استفاد فيهما من أسلوب اللامعقول أكثر مما تنتميان إليه فعلاً، فتوفيق الحكيم لا يكتب هذا اللون من المسرح لأنه فنان مأزوم بما آل إليه مصير الإنسان اجتماعيًا وميتافيزيقيًا في منتصف القرن العشرين بعد الميلاد، فلا يستطيع أن يكتب إلا على هذا النحو، بل إنه يريد أن يجرب أسلوبًا جديداً لينتقل

إلى تجربة أسلوب آخر، ويعترف هو نفسه بذلك حين يقول:

وإذا كنت قد اتجهت إلى القوالب المختلفة إلى حد الاقتراب أخيراً من اللامعقول، والاهتمام بهذه الاتجاهات الجديدة، فذلك لاستنباط طريقتنا فى تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية، لا للدعوة إلى اللامعقول فى ذاته أو غيره من الاتجاهات، بل لمجرد فتح النوافذ كلها ليدخل الضوء ونحن نحاول تطوير فنوننا، حتى لا نعمل فى ظلام العزلة[٢٠].

وفى مقدمته لمسرحية «ياطالع الشجرة» يؤكد الفكرة نفسها، بل يعلن أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة إلى الفن الواقعى إلى سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، لهذا فهو لا ينصح بهذا اللون غير الواقعى إلا فى أضيق الحدود[٢١].

وفى التذييل الذى كتبه لمسرحية «الطعام لكل فم» يوضح موقفه من أدب اللامعقول بقوله:

التجديد فى الفن الذى سُمى باللامعقول ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر، إنى أعتقد أن ذلك أسوأ ما فيه، وكل ما يهمنى منه ليس شطحاته، بل حرية التحرك فيه[٢٢].

ويستطرد توفيق الحكيم فيعلن أن الغموض فى الفن إذا كان نتيجة فهو نقص، وإذا كان سببًا فهو دجل. وملاحظة توفيق الحكيم صحيحة أحيانًا لكنها ليست صحيحة فى كل الأحيان، فكثيراً ما يكون الغموض ضريبة كل فن رائد يتلقاه جمهور لا يتذوق الفن إلا من خلال تقاليد تربى عليها، ويصبح على الفن الجديد أن ينتظر جيلاً أو جيلين حتى يتذوقه الجمهور ويصبح بدوره فنًا تقليديًا «مفهومًا» أو متجاوبًا معه.

وتوفيق الحكيم بهذا يفصل بين الشكل والمضمون، يريد أن يستفيد بالشكل دون أن يرتبط بالمضمون، وهو يعلن ذلك صراحة ويحاول أن

يفرق على هذا الأساس بين اللامعقول والعبث، فاللامعقول ينصرف إلى الشكل فقط، أما العبث فينبع أصلاً من المضمون، من فكرة أن العالم عبث، لينتهي إلى الشكل العبثي الملائم له، فمحاولة توفيق الحكيم إذن محاولة لوضع العالم المعقول في إطار لامعقول.

«ليعيشا معًا أسرة واحدة، متحابين.. يؤثر أحدهما في الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى»(٢٣).

***

أما في مجال الرواية فإننا نجد روائيًا مثل نجيب محفوظ يشير إلى قصته «أولاد حارتنا» بقوله:

وإذا كان لكاتب أن يتحدث عن تجاربه في مجال الحديث عن قضية عامة، كمستقبل الرواية، فإني أستبيح لنفسي أن أضرب مثلاً برواية «أولاد حارتنا» لأنها في الواقع كانت صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث.

في هذه الرواية ظن العالم أنه في غنى عن الجبلاوي فقتله، وهذه النهاية توصله إلى الخواء وإلى الإحساس بمرارة الحياة، وهي النتيجة التي وصل إليها ألبير كامو حين اعتقد أن الحياة لا معنى لها وأن العبث هو المعنى الوحيد(٢٤).

لكن الأستاذ نجيب محفوظ يعود فيؤكد في المقال نفسه - كما سبق أن أكد توفيق الحكيم - قائلاً:

لا أعتقد أن تجاربي الجديدة في الرواية لها صلة بالأزمة الأوربية، فهذه أزمة خاصة جداً، ومازال مجال الرواية متسعًا أمام الروائيين في كثير من دول العالم التي تملك فلسفة حياة وعقيدة إنسانية(٢٥).

ولعله من الممكن أن نشير في هذا المجال إلى قصة «الظلال في الجانب الآخر» التي نشرها محمود دياب، وهي مكتوبة على شكل رباعية، في كل قسم يتحدث أحد شخصيات القصة، وفي القسم الأول - وهو أطول

الأقسام ـ نستمع إلى حكاية جميل الذى يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية فى هذا العمل الأدبى، أما رواة الأقسام الأخرى فهم يدلون بشهاداتهم عن جميل وحكمهم عليه أكثر مما يتحدثون عن أنفسهم. وجميل يقدم لنا نفسه فى القسم الأول من القصة على أنه طالب بكلية الفنون، وجد نفسه ـ بحكم أنه إنسان يعيش فى مجتمع ـ مرتبطًا بعشرات القيود. وحكايته ليست إلا محاولته الدائبة للتحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن وصفه باللامنتمى، فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والأساتذة والأصدقاء بل وإيمانه بالله، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول أن يتخلص من طفل نتج عن علاقته بفتاة صغيرة ساذجة ألقتها الحياة فى طريقه اسمها روز، ولئن كان على جميل أن يبذل مجهودًا من أجل أن يصبح لامنتميًا، فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لا منتمية، لم تكن ترتبط بأب أو أم، فقد نشأت فى أحد الملاجئ.. وبالتالى لم تكن ترتبط بدين معين، وإن كانوا قد علموها المسيحية فى الملجأ. وقد عبر جميل عن هذا الوضع بقوله يخاطبها: إنك أحسن منى، فأنت لا تؤمنين بشىء وهذا أيسر بكثير من أن نحاول أن ننتزع من نفوسنا شيئًا دُربنا على أن نؤمن به[٢٦].

وهكذا كان جميل يجهد من أجل الوصول إلى ما عليه روز بالفعل دون أدنى مجهود من جانبها.

ومما يلاحظ أن لجميل ملامح مشابهة لفتحى بطل قصة «القاهرة» لعلاء الديب التى سبقت الإشارة إليها، فبالرغم من أن بطل القاهرة يتزوج عشيقته فى النهاية إلا أنه لا يحس بخطورة ما أقدم عليه إلا حين أدرك أنها حبلى، فلا يجد وسيلة للتخلص من الطفل إلا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للمحاكمة، وهذه الطريقة العنيفة فى التخلص من الطفل دلالة على عدم اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو أن

يلتزم به، أما جميل بطل «الظلال فى الجانب الآخر» فلا يعنيه من الأمر سوى طرافته، وهو يعبر عن ذلك بقوله: إذا كانت هناك قوة غير منظورة أوجدتنا فلابد أنها أوجدتنا لتتسلى، فماذا لو تسليت أنا بعض الوقت[٢٧].

لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على إجهاض روز كما فعل مثلاً ماتيو بطل «سن الرشد» لجان بول سارتر، ولا على الزواج منها ولا حتى على قتلها كما فعل بطل «القاهرة»، وحين وُلدت طفلته فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكترث أن تعيش أو تموت، فماتت.

وهكذا نجد أن شخصية جميل تجاوزت فى تحقيقها لمبدأ عدم الانتماء كلاً من بطل «القاهرة» و«سن الرشد»، حتى ليمكن القول إنها وصلت إلى نوع من اللا انتماء المطلق إذا جاز القول.

هذا ومما تجدر ملاحظته أن هناك محاولات مماثلة ـ ولعلها أكثر تطرفًا ـ فى بعض البلاد العربية الأخرى لاسيما تلك التى اتصلت بالثقافة الفرنسية اتصالاً وثيقًا مثل لبنان وسوريا، ولكننا نعتقد أن رصدها وتحليلها أولى أن يقوم به أحد نقاد أو أدباء تلك الدول فلم نشر إلى تلك المحاولات إلا إشارات عابرة ●

## موقف النقد

ويحسن أن نشير أخيراً إلى تيار النقد الذى طالما عارض هذه المحاولات منبهًا إلى اختلاف ظروفنا التاريخية والاجتماعية عن ظروف الغرب، فقد كان الشرق العربى ـ ومايزال فى كثير من أجزائه ـ يكافح الاستعمار الغربى من ناحية ويكافح ما أطلقَ عليه اسم ثالوث المرض والفقر والجهل من ناحية أخرى (ويبدو أن الناحيتين وجهان لعملة واحدة) وفى مصر كان المثقفون هم الذين يحملون لواء هذه الكفاح معنويًا وماديًا. حتى لقد صودر قبيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كتاب «المعذبون فى الأرض» للدكتور طه حسين وهو فى أوج مجده الأدبى، وكان يساعدهم وقتئذ على تحمل مشاق هذا الكفاح أحلامهم فى تطبيق نظم تحقق لمجتمعهم قدراً أكبر من الحرية والسعادة.

أما مثقفو الغرب فكانوا قد أشرفوا على مرحلة يعانون فيها من ملل الترف، إنهم أبناء حضارة حققت كل ما كانت تحلم به من نظم واستخدمت آخر ما وصل إليه الإنسان من اختراعات، لتجد نفسها فى نهاية الأمر محصورة بين ذكريات حرب مفزعة مضت وهلع من حرب أشد فزعًا مقبلة.

وفى ذلك يقول شاعر مثل نزار قبانى:

وفى رأيى أن أزمة العبث واللاجدوى هى أزمة نفسية مستوردة، لها ما يفسرها فى الحضارة الأوربية المتعَبة، أما نحن فقد نقلناها بدون تحفظ ودون أن يكون فى حياتنا ما يبررها، فالقرف الذى يطغى على آثارنا الأدبية ليس قرفًا عربيًا وإنما هو قرف صنع فى فرنسا، وانتقلت إلينا جراثيمه بالعدوى.. إننى لا أنكر أن الإنسانية كلها تعانى أزمة مصير

وأن جيلنا هو جيل الغبار الذرى والهواء الملوث والعقد الفرويدية المميتة، الجيل المصلوب بلا صلب، المشوه من داخله منذ ولادته، إننى أعرف هذا أيضاً، ولكننى أعرف أن للإنسان العربى أزماته الخاصة، أزمات واقعية تتصل بالرغيف وبالدواء، وبسرطان إسرائيل أكثر مما تتصل بالمجردات الفلسفية التى تلتفت إليها الشعوب وهى فى قمة شبعها وبطرها الفكرى(٢٨).

وهذا يفسر لنا كيف قوبل هذا التمرد على الأساليب التقليدية من جانب بعض النقاد، ففى حديث أدلى به أنور المعداوى لرجاء النقاش بصحيفة الجمهورية أعلن قائلاً:

إننى أرفض مثل هذا الأدب.. ذلك لأننى أومن أن رسالة الفن - فى أصولها - هى أن يفهم القارئ أولاً عن الكاتب أو الفنان، فإذا لم يستطع الكاتب أن يوصل إلى القارئ مضمون أفكاره وأن يوضح له ما يريد أن يقول.. فهو لم يؤد من واجبه شيئًا، أنا أعترف أن الحياة تبدو فى كثير من جوانبها غير منطقية وغير معقولة. فهل من مهمة الفن أن يزيد من كثافة اللامعقول وأن يعقّد ما فى الحياة من لا منطقية؟. العكس فى رأيى هو الصحيح، إننا يجب أن نقدم الحياة للناس من خلال الفن وهى معقولة ومنطقية، على الأقل حتى يكون دور الفن هو أن يحبب الناس فى الحياة، وأن يقدمها إليهم فى صورة تخلو من التعقيد وتجسيد ما فيها من بشاعة.. حتى لاتشيع فى أرجائها كثافة الظلام الذى يمكن أن ينعكس بدوره على الجانب النفسى للجماهير، ومن هنا كان النقد مثلاً يعيب على كاتب القصة أن يبنى أحداثه على المصادفات مع أن الحياة - والفن يعبر عنها - فى كثير من اتجاهاتها مليئة بالمصادفات.. فلماذا؟ لأن الفن يريد أن يمنطق الحياة، يريد أن يعطيها صفة المعقولية.. يريد أن يقدمها فى الإطار الذى لا غرابة فيه ولا شذوذ ولا بُعد عن المعقولية(٢٩).

وأنور المعداوى ناقد من بين نقاد عديدين يقفون ضد هذا الاتجاه، وعلى رأسهم العقاد وطه حسين. فالعقاد فى يومياته بصحيفة الأخبار عام ١٩٦٣ وأوائل عام ١٩٦٤ وحتى آخر حديث أدلى به للتلفزيون قبيل وفاته، كان يعتبر هذا الاتجاه مجرد هذيان، وموضة تهريج ستموت كما ماتت موضات من قلبها، وأصحابها ليسوا إلا أدعياء. ويفرق العقاد بين العبث وإدراك العبث فيقول:

العبث لغو وسخافة بغير غاية أو بغير معنى، ولكن إدراك العبث غاية مقصودة لها معناها ولو كان هذا المعنى فصلاً حاسمًا بين العمل المقصود واللامقصود، إذا جرينا على منهجهم اللغوى فى المعقول واللامعقول.

إن الماء المختلط بالأتربة والنفايات عكر، ولكن العين التى تدرك أنه عكر ليست بعكرة ولا يجوز لنا أن نعكرها عمداً لكى يصبح النظر موافقاً للمنظور.. على قول الأدعياء الذين يعطوننا كلامًا مختلطاً معكراً لأن العالم فى رأيهم خليط من الأكدار ولا سبيل إلى تصفيته على شكل من الأشكال.

فمهما يكن من عبث الحياة التى يحياها بطل القصة حسب تصور المؤلف، فإن القصة نفسها غاية مقصودة لاعبث فيها ولو كانت تمثل العبث كله على كل صورة من صوره فى الواقع أو الخيال.

وليقولوا من العبث ما يشاءون، ولكنهم راغمين سيعلمون أن إدراك العبث جد لا هزل فيه، وأن العين العكرة لا تصلح للنظر إلى الماء العكر ولا إلى الذى يقطر بالصفاء[٣٠]. كما شارك الدكتور زكى نجيب محمود فى هذا الهجوم فقال:

قد يكون فى اللامعقول سحر يفتننا، لكن من ذا الذى قال إن الأدب العظيم يكتب ليسحر؟ لا، ليست هذه مهمة الأديب العظيم، بل إن

مهمته أن يصوغ «الحق» فى بناء من اللفظ، أن يكون ذا طابع فريد فى مضمونه الفني، فوراءه حقيقة مجردة عن الطبيعة الإنسانية قد تجسدت فيه، فحتى لو أراد الأديب أن يجسد فى أدبه الجانب اللامعقول من الإنسان فهو إنما يفعل ذلك بطريقة معقولة(٣١).

ويشارك عبد الرحمن الخميسى فى هذا الهجوم وإن كان على أساس فلسفي مغاير، فبينما يستند زكى نجيب محمود فى معارضته هذا الاتجاه على أساس فلسفة مثالية تؤمن بوجود حقيقة مجردة عن الطبيعة الإنسانية تتجسد فى العمل الفنى، نجد عبد الرحمن الخميسى يعارض هذا الاتجاه على أساس أنه وليد مجتمع رأسمالى يربط بين الحرية والفردية، فهو يقول:

الحرية فى منهج أولئك حرية بورجوازية، تقوم على تحقيق الرغبات الفردية دون حائل.. إنهم يطالبون بحرية الفرار، ونحن نطالب بالحرية الحقيقية التى تدفع الإنسان إلى الشعور بمجتمعه(٣٢).

ولهذا فهو يرى فى هذا الاتجاه دعوة خطيرة لتخريب أرواح الشباب.

أما الدكتور فؤاد زكريا فقد اعتبر الدعوة إلى اللامعقول فى مجتمعنا محاكاة تدعو إلى السخرية والرثاء فى آن واحد، وبنى رأيه هذا على أساس أن أدب اللامعقول ظهر فى الحضارة الغربية لأسباب لا تتوافر فى مجتمعنا، وقد حددها فى أربعة أسباب:

أولها أن المجتمع الغربى الرأسمالى يؤكد مبدأ الفردية تأكيداً أساسيًا ومن المؤكد أن اللامعقول يمكن أن يكون له دور هام فى حياة الفرد المنعزل، أما فى حياة الجماعة المترابطة فإن دوره لا يعدو أن يكون ثانويًا، إن كان له دور على الإطلاق، ذلك لأن حياة الجماعة قائمة أساسًا على التفاهم، وهى تفترض وجود نوع من المعقولية يتم على أساسه الاتصال بين الأذهان، ولابد فيها من نوع من التنظيم العقلى

الذى يتعارض مع ترك العنان للنزوات التلقائية والعشوائية فى الأفراد، وعلى ذلك ففى كل مجتمع تعلو فيه كلمة القيم الجماعية، ينبغى أن تتضاءل أهمية العنصر اللامعقول في حياة الإنسان.

أما ثاني أسباب اتجاه الأدب الغربي إلى اللامعقول فهو تأثير الحروب على الحضارة الغربية، فالحروب نتيجة تلك الحضارة باعتبارها سلعة لا تنتجها إلا المصانع الرأسمالية لكنها تعود فتؤثر فى تلك الحضارة بما فيها من قسوة وفظاعة بلغت حداً زعزع إيمان الإنسان بكل القيم، ومن هنا كان الاتجاه إلى اللامعقول فى الأدب والفن الغربى انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون، ذلك لأن الحرب هي بالفعل حالة جنون على نطاق واسع.

أما ثالث الأسباب فهو أن الحياة فى الحضارة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع، يسعى الفرد فيها إلى الكسب والتفوق على الآخرين، ويدخل فى منافسة مريرة معهم فى كل لحظة من لحظات حياته، إنها حياة خلت من عنصر الخيال والحلم، فلم يعد له مجال إلا فى النوم حيث تبدأ الصور المكبوتة فى الظهور على هيئة أحلام تنطلق فيها تلك الطاقات التى أخمدتها حياة اليقظة القاسية، ولم يكن ظهور الأدب اللامعقول إلا محاولة للتعبير عن هذا العامل اللاشعورى واللامنطقى الذى زادت أهميته فى مجتمعات ازدحمت حياتها الواعية ولم يعد فيها مكان للخيال.

سبب رابع هو التخمة بالمعقول، ذلك أن المجتمعات من فرط استخدامها للعقل وممارستها لمنطقه قد أحست بالضيق من رتابة العقل وتنظيم المنطق وأخذت تتلمس للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقًا مختلفًا تجد فيه متنفَسًا لسأمها من المعقول، فكان من ذلك اتجاهها إلى اللامعقول.

ويميز الدكتور فؤاد زكريا بين ثلاث مراحل فى تطور موقف الإنسان من العقل: مرحلة ما قبل المعقول، وهى مرحلة التفكير الخرافى والأسطورى، والأسلوب غير العلمى فى الحياة، ثم مرحلة المعقول، وهى مرحلة العلم والتفكير المنظم، ثم مرحلة يسميها ما بعد المعقول، وهى مرحلة اللامعقول فى الفن والأدب الغربى المعاصر، وهى حسب تعريفها لا تظهر إلا فى مجتمع يريد تجاوز العقل من فرط ممارسته له. ويحدد موقفنا من هذه المراحل الثلاث فيقول إننا ما نزال فى أوائل المرحلة الوسطى مرحلة المعقول مع بقاء عناصر كثيرة من المرحلة الأولى مرحلة ما قبل المعقول.

ثم يتساءل الدكتور فؤاد زكريا قائلاً:

فكيف يتسنى لأذهاننا أن تقفز مرة واحدة إلى مرحلة اللامعقول؟ أليس الأجدر بها أن تتفرغ لممارسة تجربة العقل والتفكير المعقول والأجدر بنا أن نركز جهودنا فى التخلص من عناصر ما قبل المعقول فى حياتنا وتفكيرنا لننتقل بكل طاقتنا إلى ميدان المعقول؟

لكن جانبًا آخر من النقاد كان لهم وجهة نظر تخالف هذا الاتجاه النقدى أمثال الدكتور لويس عوض وأنيس منصور ورجاء النقاش والدكتور غنيمى هلال وغيرهم، فهم يؤمنون بأن علينا أن نفتح جميع النوافذ لكل التيارات الأدبية فأولوا اهتمامهم لهذا الاتجاه ولأصحابه فى الأدب الأوربى المعاصر، وقدموه وقدموهم إلى القارئ العربى، كما أولوا اهتمامهم لبعض المحاولات الشبيهة التى قدمها أدبنا العربى المعاصر، ولم يقفوا منها موقف الرفض، بل قاموا بدور إيجابى فى محاولة شرحها وتفسيرها.

***

إن معركة الجديد والقديم معركة دائمة، فكل قديم فيه ألفة

لا نستطيع التخلص منها بسهولة وكل جديد فيه شذوذ لم نتعوده، هذه طبيعة الأشياء. لكن طبيعة الأشياء أيضًا أن يحمل الجديد بذور التمرد على القديم، فهذه دلالة الحياة والتطور.

وقد ينطوى هذا الجديد على مبالغة وتطرف لايحد منهما إلا ذوبان القديم والجديد معاً للوصول إلى شكل جديد يعبر عن مضمون الحياة الجديدة.

ولعلنا نستطيع أن نخلص من هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

أولاً: إننا لم نعرف أدب العبث بمعناه المعاصر حيث يتضافر الشكل والمضمون فى إعلان عدم وجود معنى للحياة، إنما الذى عرفه أدبنا حتى الآن إما محاولات فى الشكل تهدف إلى تحطيم المتعارف عليه من الأشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود، وهذا هو الأغلب الأعم، وإما مضمون قد يعلن أن الحياة لا معنى لها ولكن فى أسلوب مفهوم وشكل أدبى مألوف، وتلك محاولات أقل.

ثانيًا: إن تلك المحاولات لم تتخذ يومًا شكل الدعوة المذهبية التى يواصل أصحابها الدفاع عنها والعمل على نشرها على ما نحو ما حدث فى المحاولات المماثلة فى الغرب، ذلك أن معظم أصحابها هنا تخلوا عنها فيما بعد، حتى بدت مجرد مرحلة شخصية فى تاريخ تطورهم الأدبى يتلمسون فيها أسلوبًا أو شكلاً جديداً يستقرون عنده، فلم يكن القلق إيمانهم ولا التمرد المتواصل هدفهم، وحتى بدا أن محاولاتهم لم تتم إلا بتأثير المذاهب الفنية فى الغرب من ناحية وبتأثير الأحداث العالمية التى تمس كل إنسان فى عالمنا من ناحية أخرى دون أن تكون لها جذور عميقة فى تربيتنا.

ثالثًا: ولعل هذا راجع إلى ما يكاد يجمع عليه النقاد والأدباء على السواء، من أن ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف أوربا الحضارية التى

أنتجت هذه الاتجاهات الأدبية، وأن محاولاتنا المشابهة إنما هي استفادة من حرية الفنان العبثي في التعبير حتى نصبح أكثر قدرة على التجديد، أما أدب العبث نفسه فلا ينطبق علينا ولايصور حالنا، ولهذا تحدثنا عن اللامعقول والاتجاهات التجريبية ولم نتحدث عن العبث في أدبنا المعاصر.

ونحب أن ننبه أخيراً إلى أن هذا البحث قد اقتصر على تتبع هذا الاتجاه في الأدب دون سائر الفنون، كما أنه اقتصر على محاولات هذا الاتجاه في مصر دون سائر البلاد، العربية وأنه اقتصر أيضًا على تتبع تلك المحاولات في أدبنا المعاصر دون التعرض لتلك الظواهر المتفرقة في تراثنا العربي على نحو ما يمكن أن نجد في أدبنا الشعبي أو أدب المتصوفة شعرهم ونثرهم، وهي محاولات أملتها ظروف تختلف عن ظروف العصر الراهن، ولها أهداف تختلف عن أهداف المحاولات المعاصرة، وإن كان يمكن الاستفادة منها على نحو ما استفادت المحاولات الأوربية من محاولات سابقة مماثلة تمتد إلى فنون الشعوب البدائية وأساطيرهم.

تلك هي حدود هذا البحث موضوعًا ومكانًا وزمانًا ●

# ملحق

أثار محمد حافظ رجب ضجة حوله أكثر مما أثارها الآخرون، لأنه ربما كان الوحيد الذى كافح فى سبيل نشر أعماله، فقد رأينا أن كثيراً مما كُتب فى هذا الاتجاه لم يُقدر له النشر لعدم تحمس أصحابه أنفسهم للنشر، فهم لم يعرضوه فى كثير من الأحيان على ناشر أصلاً واكتفوا بقراءته على أصدقائهم، أما البعض الآخر فكان يتسلل إلى دوائر النشر كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً بلا ضجيج كأنما يشكر الظروف التى أتاحت له نشر مثل هذه المحاولات التجريبية، فإذا قامت فى وجهه العقبات فى الصحف اقتصر على نشر ما كتبه فى كتب، فإن لم يتح له ذلك ربما اقتصر على طبع نسخ منه على الآلة الكاتبة أو إبقائه فى درج مكتبه، أما محمد حافظ رجب فقد جعل هدفًا من أهدافه أن يتخطى حواجز النشر المقامة أمام كتاباته، وطالب بأن يعامَل هذا اللون من الكتابة عند النشر كما يعامل اللون التقليدى الذى تعوده جمهور القراء، ولما كان هذا أمراً عسيراً فقد أثار الغبار حوله فى كل اتجاه، ولهذا لم يقتصر إنتاجه على ما كتب من قصص ومسرحيات ذات فصل واحد، بل تجاوزه إلى عدد من المقالات فى دفاعه عن حقه فى نشر ما يكتب - وقد كتب تلك المقالات بنفس أسلوب قصصه ومسرحياته، وكان من الطبيعى أن ينبرى له أكثر من مهاجم وأن يقف معه أكثر من مدافع، فتكونت بذلك حصيلة لا بأس بها فى تاريخ هذه الاتجاهات التجريبية.

ففى عام ١٩٦٤ أعلن محمد حافظ أنه ينتمى إلى: جيل بلا أساتذة، جيل وجد الحل فى العودة إلى أعماقه.. صار هذا الجيل قائد نفسه،

المعلم والأستاذ والهادى لكنه قبل أن يقول كلماته آثر أن يقول للذين سبقوه، لو سمحتم دعونى أمر، فلما منعوه صاح فى وجوههم: أنا معلم نفسى يا أساتذة.. اتركونى أمر، ولم يتركوه يمر حتى الآن(٣٣).

ومعنى هذا الكلام أن صاحبه يشعر بأن الجيل الذى يسبقه يقف حائلاً بينه وبين نشْر ما يكتبه، أى أنه يرفض تبنى هذا اللون من الكتابة، ولهذا فإنه بدوره يرفض الاعتراف بأبوة الجيل الأدبى السابق لما يكتبه اليوم، ويوضح حافظ رجب رأيه قائلاً:

إن المسح الشامل للمنطقة الفكرية فى بلدنا الآن يؤكد وجود كتَّاب جدد: وجود قطاع ضخم من جيل الثلاثين يمتلك الفكر والأداة لأنواع جديدة من الكتابة، وإذا كانت الظروف حتى الآن لم تسمح بتقديم وإظهار كتاباتهم، بشكل مؤثر، فإن هذا لا يعنى عدم وجودهم، يكفى أن هناك استمرارًا للحركة فى صمت. إن الحياة الجديدة التى نعيشها الآن المتعددة الأشكال، الممتلئة بالخصوبة والجدب، بالحركة والسكون، بالألوان واللاألوان، بالانتماء واللاانتماء، أوجدت فكرًا جديدًا وشكلاً جديدًا وتعبيرًا جديدًا، وقد تكون النماذج الجديدة مازالت فى بوتقة التجارب التى مازالت تنصهر(٣٤).

وقد رفض أسلوبه أكثر من كاتب، فأحمد رشدى صالح يصفه بأنه:

أسلوب بقعة الحبر التى تنتشر على ورقة النشافة.. العبارات ليست محددة.. ليست مثل الكلام القائم على المنطق.. ليست كالخطوط أو أضلاع المثلث والمربع أو إطار الصورة.. إنها تمتد على هواها من خاطر إلى خاطر.. من إحساس غامض إلى إحساس طارئ.. من معنى لم يكتمل إلى معنى آخر غير واضح، وسوف يصبح هذا الأسلوب ـ إذا عاش وانتشر ـ أشبه الأشياء بأسلوب الأحلام التى تزور النائم بعد عشاء ثقيل، ففى الأحلام غير المنتظمة يعيش الإنسان حياة بلا منطق بلا

قانون، بلا علامات مرور، كل شيء يختلط ويضطرب ويتتابع وينفصل، إنك تمشي في هذه الأحلام خارجًا من بيتك في القاهرة لتجد نفسك مباشرة فوق جبل ثم قاع بئر أو طائرًا في السماء. والأسلوب الذي يحاول بعض أدباء الشباب أن يكتبوا به القصة والمقالة قريب جدًا من هذه الانتقالات المفاجئة غير المنتظرة، القائمة على الصدفة والتداعي، إنه أسلوب العقل الباطن المضطرب، أسلوب الأحلام بعد يوم شاق أو طعام ثقيل(٣٥).

أما فاروق منيب - فرغم أنه اتخذ موقف الرفض نفسه - إلا أنه كان أكثر تفهمًا لصاحبه وتعاطفًا معه محاولاً أن يجد تعليلاً لطريقته في الكتابة، فكتب عنه مقالاً بعنوان «المغرور الموهوم المبشر بسعادة الإنسانية» جاء فيه:

في القصص التي قرأتها له شعرت بروحه جيدًا.. إنسان يرفض علاقته بأمه وأبيه.. يتبرأ من كل بيئته التعسة التي تورثه الكآبة والضحالة والابتذال والعفونة.. يتصور أن السكين في يد كل من يقابله يريد أن يذبحه بها.. يورثه هذا الاعتقاد وهمًا كبيرًا بالتناقض بينه وبين الآخرين، ومن أجل ذلك هو يتخفى، لا يكتب القصص التقليدية حتى لا يكشفه أحد، فهو بهذه الطريقة يستطيع أن يقول ما يشاء ولمن يشاء غير خائف، تمتصه ذاته إلى آخر رحيق، الكل لابد أن يتحول فيه، ثم تنبع الدورة الإنسانية منها وتعود إليها، وربما يرجع ذلك إلى أنه عاش الحياة قطرة قطرة، فقد أبويه وزوجته واغترب عن ابنته الصغيرة ثم لا يجد من يعطف أو يشجع، وهو الجدير بالتقدير والحب والمودة، لأنه يعطي من دمه وأعصابه وعقله، قد يتوه في ضباب التعبير والألغاز والحجب الكثيفة التي يفرضها على نفسه ويتعسفها تعسفًا ولكن يخيل إلى أنه يهرب بهذه الطريقة من عيون الناس وعقولهم(٣٦).

وعلق محمد عبد الحليم عبد الله على إحدى قصصه «الكرة ورأس الرجل»:

كأن كاتبها كانت تنتابه اليقظة والنوم، وهو حين يكون نائما يكتب كتابة صحيحة، وهو حين يكتب يقظًا يكتب كتابة صحيحة، وعند نهاية القصة لم يستيقظ بل استغرق فى النوم تمامًا وألقى القلم جانبًا(٣٧).

أما يحيى حقى فيصف أسلوبه بطريقة شبه حيادية، فتراه يقول:

إنه يتميز بأسلوب يدل عليه ويكاد هو ينفرد به، وأعنى بالأسلوب، المضمون والشكل واللغة، الأسلوب يعد فى نظرى من نسل المذهب السريالى.. وكما كان العهد بالمذهب السريالى فإن أسلوب محمد حافظ رجب لابد له أن يفرض الفرقة فى الآراء. بل لعل هذا هو مطلبه اللذيذ، سيشجب أناس هذا اللون من الأسلوب ولا يرون فيه إلا هذيانًا متصلاً لا طائل وراءه، ويطالبون بسد المسالك أمامه خشية ضرره إذا تفشى، وسيرتاح له أناس آخرون ويرونه معبِّراً أصدق تعبير عن مشاعرهم، وله عندهم فوق ذلك طرافة الجديد الذى ينقذهم من رتابة القديم الذى كاد أن يبلى هو وعصره، وسيقرؤه أناس غيرهم باستخفاف ولا سخط من باب التسلية ثم يسلكونه مع بقية التقاليع..

قرأت هذه القصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) فتراءت فى ذهنى لوحة من تصوير دالى، فنحن فى عالم مفتت مشوه، أهله قزم وأصم وأعور ومقطوع الساق وأصلع وامرأة استحالت إلى دمية، ومن عنوان القصة وحده تفهم أننا مقبلون على عالم متداخل تختلط عناصره فى عجينة واحدة وتتبادل وظائفها، تداخل وتبادل ليس بين الأحياء فحسب بل بين الأحياء والجماد: إنسان يسكن علبة سجائر، وإنسان يدخل براد الشاى أو ساقًا خشبية، وإنسان ينفذ من أذن إنسان إلى

داخله، حتى البيرة مختلطة بالشاى(٣٨).

أما صبرى حافظ فإنه كان أكثر تعاطفًا وتفهمًا من سابقيه لتجربة حافظ الفنية، فهو يصفها بأنها:

لا تهتم أساسًا بالتقيد بحرفية الصورة المألوفة للواقع وإن التزمت بها بصورة من الصور، فتنافرها مع الواقع ليس فى نهاية المطاف غير وجه من وجوه الالتحام بهذا الواقع والصدور عنه، فهى تنطلق أساسًا من الفنتازى محلقة فى أجواء أكثر جنونًا وسوداوية من أجواء «كافكا» وإن كانت أقل نضجًا وشعرية.. محطمة أمامها كل شىء: الزمن والواقع والشخصية.. معبرة برغم ذلك فى الأقاصيص الناجحة عن أهم قضايا الواقع وعن نموذجه النمطى(٣٩).

ثم يفرق صبرى حافظ بين أسلوب «كافكا» وأسلوب حافظ رجب بأن الأول رغم بداياته اللاواقعية إلا أنه يجنح عند معالجتها إلى أدق التفاصيل الواقعية المتفقة مع المنطق الشكلى، أما عند محمد حافظ رجب فترافق البداية الفنتازى أسلوب بناء متماثل لايعتمد بأى شكل من الأشكال على أسلوب السرد المنطقى، لكنه يلجأ إلى خليط من المونولوج الجامح وأمشاج من الأساطير التاريخية وفيض من الصور التى يستحيل تصورها وإن كان من الممكن إدراكها والوصول إلى كثير من دلالتها.

ثم ينتهى أخيرًا إلى أن أقاصيص هذا الكاتب تضمها وحدة واحدة، هى فى النهاية وحدة الرؤية التى يصدر عنها.. وهى بهذا من أقدر أقاصيص هذا الجيل على بلورة الملامح العامة والأبعاد العميقة لهذه اللحظة الحضارية التى تصدر عنها، وهى برغم وقوعها أحيانًا فى براثن الخطابية والتخطيط الذهنى فقد تمكنت من فتح طاقات تعبيرية ثرية أمام الأقصوصة المصرية تمكنها من تناول الكثير من القضايا

والموضوعات التي تستعصى على التناول بالأساليب القديمة وخاصة في اللحظة الحضارية المتغيرة دومًا.. كما نجحت في الوقت نفسه في تقديم عالَم قصصي متكامل له ملامحه الخاصة وسماته الفريدة، مشكِّلة بذلك وجهًا بارزًا وهامًا من وجوه هذا التيار الأقصوصي الفريد.

وقد دخل محمد حافظ رجب معركة أخرى أكثر ضراوة حول كتاباته مع مجلة الثقافة الأسبوعية في أواخر عام ١٩٦٤ وأوائل عام ١٩٦٥، وذلك على أثر نشر مقال بالمجلة في أول ديسمبر عام ١٩٦٤ بعنوان «دراسات في القصة القصيرة.. بين الشكل والمضمون» تعرض كاتب المقال لقصة محمد حافظ رجب «الكرة ورأس الرجل» التي سبق نشرها بمجلة القصة الشهرية في عدد يوليو من السنة نفسها، وقد طالب صاحب المقال أن تكون القصة مجرد حلم حتى «يتمتع» القراء بها، وواضح أن كاتب المقال كان يتحدث ـ كما تحدث من قبله أحمد رشدي صالح ـ من خلال المقاييس التقليدية للقصة، فهو يبحث عن تبرير لما يسود جو القصة من غرابة، وهذا لا يكون إلا عن طريق تحويل القصة إلى حلم، وهكذا تصبح الغرابة محصورة في نطاق حل فردي بدلاً من أن تكون واقعًا في العالم الخارجي ينعكس على نفسية البطل كما يريد محمد حافظ رجب أن يقنعنا، ولو كانت القصة مجرد حلم لزالت الدهشة من عيون قرائها، وهذا ـ مرة أخرى ـ عكس هدف مؤلفها من كتابتها. وهكذا فضَّل كاتب المقالة قصة أخرى لأسلوبها التقليدي رغم أنه يعلن أن فكرتها بعيدة الاحتمال وأن ما وقع لبطلها نادر الحدوث، بينما يرفض قصة الكرة ورأس الرجل رغم اعترافه بمضمونها الإنساني.

غير أن ما أثار محمد حافظ رجب هو تعليق من تحرير المجلة ورد في نهاية المقال جاء فيه أن المجلة ترى أنه من العيب أن تعد قصة «الكرة

ورأس الرجل» وأمثالها نوعًا من الأدب يمت إلى الفكر من قريب أو بعيد، ثم وصفتها بأنها سلسلة من صور رأس مهلوس واقع تحت تأثير عقار مخدر ليس فيها ما يمكن أن يسمى أدبًا.

وعلى أثر ذلك نشرت المجلة مقالاً لحافظ رجب يرد فيه على المقال والتعليق معًا، وكان مقاله بعنوان «نحن المخدرين نقول كلمتنا»(٤٠) ومما جاء فيها قوله.

نحن المخدرين نقول كلمتنا..

نتناول العقار المخدر ثم نقول كلمتنا: ننسى به وجه

المقت والغل: وجهكم، ونحاسبكم.

نحن المهلوسين الأبناء غير الشرعيين لهذا الزمن..

لهذا المكان.. نقول كلمتنا: كلمات العذاب واليأس منكم والتشنج..

نقولها ونحن أنصاف مجانين.. أنصاف عرايا.. أنصاف عقلاء وأدباء.. أنصاف أفندية ومثقفين.

نقول لكم.

.......

فجأة وجدناكم ملائكة تعزفون لسنابل القمح الذهبية.

وتتغنون بأغاني الحصاد.. وفجأة وجدنا أنفسنا غرباء..

منبوذين.. خوارج.. ومرفوضين..

نحن الوهم.. وأنتم الحقيقة..

وبقيتم منفردين بمزاميركم في الميدان.. ولكي تظلوا تعزفون.. درتم تبحثون عن محاربين تجعلونهم أعداء لكم..

في الطريق.. فوق الأرصفة عثرتم علينا واقفين فوق عتبة الانزعاج، ننظر إليكم مشدوهين تلعبون اللعبة.. ثم سحبتمونا بحبال الوهم..

وصرتم تنفخون في بالون الخدعة.. تنفخون حتى انفجرت الأحشاء فينا فخرجنا نجمعها بأيدينا..في تلك اللحظة صحتم: خرجوا من الصف.. ديدان الأرض تغزو التربة.. التربة مهددة بالقحط.

.......

نحن الخوارج نكتب اللامعقول. نكتب الغموض ضد لحظتنا الراهنة لنقوض البناء.. ونعوق التطلع إلى مستقبل أفضل.. هكذا تتهمنا أقلام تتثاءب في المجلة.. تحاول إقناع الجمهور بسذاجة التهمة.. لكن أين الجمهور الذى يقرؤها؟

عجز الرجل (يقصد رئيس التحرير الأستاذ محمد فريد أبو حديد) عن تقدير القصة لكنه شعر بالصدق، هذا ما نريده بكتاباتنا: الارتطام بالإنسان لينتبه.

كتاباتنا خبل، امتهان لعقل الإنسان.

كتاباتكم تنتمي إلى الفكر،

كتاباتنا: ديدان تتلوى.. تغزو التربة، تنتج قحطًا والرشاشات في أيديكم تبصق المبيدات في حلوقنا.

كتاباتكم. رزانة،، تربة ثابتة تنتج غلة وافرة..

نحن مرضى وأنتم أصحاء.

نحن هلوسة وأنتم عقلاء..

لكن من يحكم علينا؟ أنتم؟.

نحن بلا أدوات.. بلا مرمى.. بلا كلمات.. وأنتم

تملكون كل الأدوات.. (يقصد أدوات النشر).

افتحوا باب المناقشة بيننا وبينكم.

تعرضوا معنا إلى أنظار الناس واثبتوا لحظة تحت المجهر.. يومها نترك للجمهور الحكم إما أن نسجن في قارورة عقار مخدر، وإما أن نصعد إلى

السطح ونطل عليكم.

وفي العدد التالي رد رئيس التحرير الأستاذ محمد فريد أبو حديد معلقًا على المقال بعنوان «الكلمة المظلومة» جاء فيه أنه يوجه الحديث لطائفة الكتاب الذين يكتبون كلامًا لا معنى له يمكن أن يستخرجه العقل البشرى منه ويسمونه لونًا جديدًا من الأدب الحديث:

إن هؤلاء الكتاب فيما يظهر يرون أن الكلمة قد فقدت وظيفتها فى الحياة الحديثة وأفلست إفلاسًا تامًا، فهم يتجاهلونها ويستخدمون ألفاظًا خالية من كل معنى تشبه الكلام الذى قد يسمعه من يزور مستشفى الأمراض العصبية الذين ندعو الله لهم بالشفاء ويخرج بعد أن يسمع كلامهم وقلبه ممتلئ رثاء وحزنًا من أجلهم(٤٦).

ثم يتحدث الأستاذ محمد فريد أبوحديد عن أسباب الغموض فى الأدب فيرجعها إلى ثلاثة:

أولها: أن يكون الشاعر لم يملك بعد ناصية الكلمة فصارت عباراته ملتوية يحيط بها ضباب يحجب عن الناس معناها.

ثانيها: أن يكون الغموض ناشئًا من إشارات بعيدة إلى أساطير غريبة لا يعرفها القراء.

ثالثها: أن يكون الغموض ناشئًا عن قصد أراده الكاتب وهو أن يحجب المعنى الذى يعبِّر عنه بعبارات ملتوية كما أن أصحاب الكيمياء المزيفة يتعمدون أن تكون عباراتهم غامضة حتى لا يعرف الناس أسرار تحويل المعادن إلى ذهب فى القرن الوسطى.

ثم يخلص إلى أن الغموض لا يكون ناشئًا من عيب فى الكلمة نفسها بل من عيب أو انحراف فى الكاتب نفسه، إما عن عجز أو قصد منه.

وبعد أن يطالب دور النشر والمجلات والصحف بألاتقدم إلا ما يمكن

أن يؤدى لعقول الناس معنى يتصل بها فيحركها أو يتحداها أو يحمل لها غذاء فكريًا وعاطفيًا يقول :

فطريقة اللامعقول في التجربة الأدبية الجديدة تريد أن تثبت أن الكلمة قد فقدت عقلها وأنها أصبحت غير صالحة للوظيفة التى كانت تؤديها للإنسانية منذ مئات الألوف من السنين فصارت اليوم - واليوم فقط - خالية من قوة الإرادة وأنها قد أفلست ، فمن الواجب أن نعترف الآن بجنونها حتى تعرف الإنسانية طريقة جديدة للتفاهم تستغنى بها عنها(٤٢) .

ثم يسخر مما يسميه بطريقة اللامعقول فى الأدب فيقول إن هذه الطريقة تريد إقناع الناس بجنون الكلمة حتى يتركوها ويحاولوا محاولة جديدة أخرى لابتكار ما يقوم مقامها .

فقد تهتدى التجارب الجديدة مثلاً إلى ابتكار طريقة تشبه الحساب أو الجبر للتعبير عن المعنى الذى يريده أصحاب التجربة ويقصدونه ، وقد تهتدى التجارب الجديدة إلى اختراع آلة مبتكرة يضع الناس فيها قوالب للمعانى التى يريدون التعبير عنها فتخرج منها أشعة تصل مباشرة إلى العقول فتنتقل إليهم المعانى بغير حاجة إلى الكلمات .

ثم يعود الأستاذ محمد فريد أبو حديد إلى الموضوع نفسه فى افتتاحية عدد آخر من مجلة الثقافة بعنوان «ظلام وبرد» فيتحسر على أدب الأيام الخوالى الذى ذهب إلى رحمة الله ويبكيه فوق قبره فى وحشة الصحراء ، أما اليوم فكلما اطلع على قطعة أدبية حديثة أصابه شعور مبهم من الغم والهم والحزن ، إلى أن يقول :

كان الأدب فى تلك الأيام مفهومًا واضحًا يؤدى وظيفته معًا ، ولكنا وياللأسف نقرأ اليوم ونقرأ وقلما نخرج مما نقرأ بمعنى(٤٣) .

وهو لا يتحدث عن أدبنا المحلى فحسب بل عن الأدب الجديد فى

أوربا وأمريكا أولاً حيث لم يعد نقداً للحياة على حد تعريف ماتيو أرنولد للأدب، بل أصبح منقطعًا كل الانقطاع عن الحياة. ثم يحمل على هؤلاء الذين يقلدون فرجينيا وولف وجيمس جويس مع أننا نعيش في عالم مختلف عن عالمهم، ثم يقرر أن عدوى أدبنا لم تصل - والحمد لله - إلى حد الخطورة للآن، لأن ما يُعرض منه لا يُلقى إلا عقولاً لا تفهمه ولا يجد فيه أحد جمالاً ولا متعة ولا ارتياحًا.

ويختم الأستاذ محمد فريد افتتاحيته بنقد الدعوة إلى فتح النوافذ التى تطلعنا على ما يجرى فى العالم لأنه قد اتضح أن:

أدباؤنا لم يفتحوا لنا النوافذ التى تجدد لنا الهواء وتسمح لأشعة الشمس أن تدخل إلى أدبنا وإلى مجتمعنا، بل فتحوا لنا بعض النوافذ التى لا تطل إلا على خرابات مملوءة ببقايا محطمة من الزجاج والفخار وقطع من الهلاهيل القديمة ومصاصة القصة ●

# نماذج مختارة

## انتحار مؤقت (*)

**جورج حنين**

فى أعماق الأدراج الزرقاء
التى رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة
وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات
وفى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذة
بين سيجارة ذابلة وصفعتين
يرجع تاريخها إلى الفضيحة الأخيرة
يحدث أحيانًا أن تلتقط
شفاه مرة
تتلو كلمات قريبة
تهبط كالحصى
منحدر الصوت
شفاه نادرة مختصرة
تتضح لتدع جاسوسًا يمر
وهو متخف فى فرقة عازفة
لا أعرف أبدًا أى لحن

(*) (مجلة التطور، عدد ٢ فبراير سنة ١٩٤٠)

يتشبث بطرق من اللهيب
والآن تقف النافذة
بغير عمر ولا ضوء
شقيقة الشفاه المرة
فإنه منها تدخل الأعصاب الهائجة
متلبسة أياد بشرية
تقطع رءوس النساء
بعد الحب
على مائدة ما
شيء يبتسم خلال كل نعاس العالم
إنه وجه
لا يُلمح أبدا
ولا يُنسى أبداً
وجه تؤرجحه
ثلوج الذكرى التي لا تنتهي ●

# رقصة الزيف (*)

بــدر الـديـب

مقامة مهداة إلى الحريرى القادر على الأصالة[٤٤].

مــرت علىّ أيام طويلة وأنا ســائح فى بلاد الله لا أعــرف لى وطنًا ولا أهلاً، أطوف فى الآفاق وأنا أغمغم لنفسى نَغَماً لا أدرى كيف أتانى ولا أذكر متى سمعته.

كنت أسير بلا زاد إلا توكلى على الله القادر أن يهبنى لحظة قادمة أحيا فيها. لم يكن لى أمل أبعد من هذا، ولم يكن الله بحارمنى منه .

وظللت أجتاب الأرض أصّاعد فى جبالها وأنطلق خفيفًا ميسور الخطو فى السهول والحقول حتى تقطعت حوالى أسباب العمران واختفت عن ناظرى معالم البنيان ومآثر الإنسان، ووجدت نفسى فى سبسب لا يستطيعه البصر، ولا يجرؤ القدم عليه، ولا تدركه الروح إلا وجلة خائفة تشهد الزمان كله أو تعانى وحدها كل المكان.

وبينما أنا فى حيرتى لا أدرى ماذا أصنع، وقد أنبتّت حولى جسور كنت أطمئن إليها، وتوقف النغم فى حلقى وأحسسته غريبا كأنما يخرج من حية بعيدة بعيدة قد حبسها صخر كبير لاهو أجوف فأستمع للصوت رنة أستريح إلى التعرف عليها ولا هو مغلق على نفسه فلا أعود أسمع هذا الصدى الغريب الذى يشقشق داخلى، فرفعت رأسى إلى السماء أستمد منها الغوث والمعونة، وتذكرت صلصلة الجرس التى تنزل مع الوحى على نبينا الكبير فأصابنى خوف ورعدة وأحسست نفسى يمسها عارض كبير فما أرى نفسى إلا وقد ألقيت على الأرض

(*) (مجلة البشير، ٩ أكتوبر سنة ١٩٤٨)

لا أحس لوقوعى صوتًا ولا جهة ولكننى أرى الأرض قد التصقت بجسدى كله فلا أدرى تمامًا أأنا ساقط على الأرض وهى تحتى أطمئن إليها وأستريح لرقدتى عليها أم أنها قد انتصبت فاستقامت وراء ظهرى فكأنما أصابها ذلك المس، ولم يدركنى أنا الواقف على قدمى، فرُحت أتحسس جسدى وأطلب الدم والكلوم فى أعضائى فلم أجد بها أثرًا من ذلك وكأنما وقعت على حرير رخى، أو سحابة من تلك السحائب الشفيفة التى أراها أمامى فى السماء. فحمدت الله على نعمائه، ولم يغادرنى أملى الكبير فيه. فلقد تلقيت فى صباى عن شيخى درسًا فى الحمد لا أنساه. كان يقول لى رحمه الله: إذا ألَمّت بك ملمة أغمض عيونك وافتحهما فإذا وجدت نفسك مازلت حيًا فأطلق تسابيح الشكر والعرفان وأغرق روحك فى مذلة العبد أمام الرب الكبير القادر القهار.

يارب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتنى من أرض أقدامك.

يارب إنى لعين قد عرضت روحى على العناصر كلها فأبيْنَها ولم يحملها عنى أحد.

يارب أنا مَسخ ممسوخ أجوب الأرض أبحث عن اسم أورقصة.

يارب أنا المنكَر المغلوب على أمره قد طردتنى شفاه الناس، والتوَت فلا تنطلق اسمى، وانحرفت عنى العيون كأنما أصيبها فى أجفانها أو أفتحها مشدودة فلا يغمض لها جفن.

يارب لقد لعنتنى السماء والأرض.

يارب جعلتنى أطلب اسمى صدقة من الناس وأسترزق من أطراف الناس رقصتى أنا.

يارب هبنى كيانًا أقوم به وأعطنى اللهم من لدنك رقصة.

يارب ارفق بأرضى من عوارضى وارحم سمائى من عيونى الملعونة.

أنا أرى

أنا أرى

أنا أرى وحدى في الفضاء، بين الأرض والسماء،

لعنة وقفها الله عليّ

أرى وحدى في السماء.

أرى وحدى في السماء.

أرى وحدى صقرى الملعون.

كان صقرى الأسمر يصرخ وأنا ثابت أرقبه، أسير في رقدتي.

لقد لُعِنَت أظافره فتشبث في الفضاء بين الأرض والسماء وتُرِك لى وحدى، وحدى أرقبه.

يا رقصة الزيف قد هدنى زمانك

يا رقصة الزيف لا بُعد في حركاتك.

يارقصة الزيف أنا مقتول، مقتول على لوحى المحفوظ بين الحقيقة والناس.

أنا، أنا وحدى قد طُمست سطور بدمى.

لقد قتلتنى رقصة الزيف بين الحقيقة والناس ●

# بـــلا عنـــوان(*) (٤٥)

## عباس أحمد

نحن أربعة أو ثلاثة، لست أدرى. كل منا، قضى عمره - ربع قرن على التقريب - ثم جمعتنا الظروف، بطريقة لا يمكن تحديدها، والواقع أن عددنا أربعة أوثلاثة، نحن لا نتحرك إلا فى الظلام - وفى سرانا لا نعرف كيف ننحى عن عيوننا أطياف الليل.. فيختلط علينا الأمر - ولاندرى كيف نميز بين الحقيقة والوهم.

فى صباح يوم ما، يخرج كل منا من بيته، يختلط بالناس، ويؤدى عمله بإخلاص، ويتحدث مع أقرانه فى السياسة، وفى المساء نجتمع - بالصدفة - فى أغلب الأحيان، ونتخذ طريقنا إلى غرفة صديقنا عادل، ولما كنا جميعا قد تخرجنا فى الجامعة - فى أعقاب الحرب الدولية الثانية، فكثيراً ما نقطع الوقت - أثناء سرانا إلى حجرته - بالتحدث فى المشاكل الإنسانية الكبرى، ولكننى ألاحظ أن مشاعرنا تتخذ دائماً لون الجو الذى نجوس فيه.. إن مصابيح الشارع ما تزال زرقاء، وقد هجر الناس الحوارى والأزقة، وتركوها ملاذاً للقطط البرية والكلاب - وقد تكون البيوت بلا أبواب.. مجرد أبنية قديمة متداعية، فيها فتحات لاتؤدى إلى شيء. فوق أكوام القمامة ترف روائح غريبة، وفوق جدران البيوت عبارات كبيرة حمراء «لاتتبولوا بجوار الحائط»، «تعيش فرقة الأسد المرعب».. «الجلاء بالدماء» إلخ..

ولعل ميزة عادل، أنه يستطيع أن يهيئ لنا جواً هادئًا، . نستمر فيه إلى مطلع الفجر - لا نخشى طبعًا أن تنقطع المواصلات، إننا فى الغالب

---

(*) (لم يسبق نشرها، كُتبت عام ١٩٤٨).

لا نخرج من عنده إلا فى الصباح، لأن عادل إنسان مهذب رقيق، يجمع بجانب قدرته على الاستيعاب قدرة جبارة على تحويل المجرد إلى رهافة، ورقة الوجود حوادث.

المجتمع أناس يرتدون القبعات أو العمائم أو الطرابيش.. ويملأون الشوارع والأزقة والبيوت.. والحرب أشلاء وجثث ودم.. وبيوت مهدومة وأطفال مشوهون.. الواقع عند عادل، واقع بحت: بضع حوادث، لا رابط بينها البتة، شيء ما، أشبه بحوادث الأحلام.

قال لنا، وهو يواصل حديثه:

«.. هذا هو تفسير حلمى الأول قد أكون واهمًا فيه بعض الشيء، ولكنى قلته كما أحس به.. تلك أيام، كنت فيها مضطرب الأعصاب، وكانت حجرتى التى أسكنها قبل هذه مليئة بالجرذان السود.. ولم تكن أحلامى تقع إلا فى حنايا الظلام».

إن حجرة عادل الجديدة حجرة صغيرة، لها شباك شرقى مغلق اتقاء البرد، وبها سرير من الحديد، وفى وسطها مائدة دائرية. لم ينته عادل بعد من مفاوضاته مع الجيران لتوصيل النور، فى الليالى يضىء مصباحًا غازيًا كبيرًا يضعه على المائدة التى نجلس حولها، فلا تبدو محتويات الحجرة إلا غرفة فى ضوء أصفر باهت.. لعلى زرت هذا المكان قبل الآن. هل زرته!

أنا: «ولكنك لا تستطيع أن تجزم إلى الآن: هل كانت بقية الشخوص التى فى بهو الزجاج أناسًا حقيقيين، أم مجرد دمى ملونة من دمى المانيكان؟!».

عادل: «أجل يظهر أننى كنت أبذل كل ما فى وسعى فى رقصتى مع النورية، فلم ألتفت إلى هذا الأمر (يثبت منظاره على عينيه) لا يستطيع الإنسان أن يؤاخذ نفسه على ما يحدث فى أحلامه، كل

شيء هنا يمضى فى مجال طليق».

ومن عادة محمود - حين تستبد برأسه فكرة معينة - أن يقضم أظافره إنه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة. ليكن هذا الأمر كما تشاء، إنه يقضم أظافره، بشغف لا يقف عند حد، إن رءوس أصابعه حمراء يلمع فى ثناياها الدم، إن شغفه بالقضم يصرفه عن إدراك ذلك.

محمود: «ولكنك على كل حال، واثق من أنك أفرزت دمًا من نهود النورية؟».

عادل: «أجل، لم يكن فى بهو الزجاج أحد غيرها يبدى دليلاً على الحياة، كانت وحدها فى ركن، متكئة على كوم من الزهور.. وكانت أناملها تجوس، فيخيل إلىَّ أنها تحلم، فلما طعنتها بالحربة التفت إلى الشخوص الماثلة من حولى فى بهو الزجاج فيئست من معرفة شيء، وفى لحظة اليأس الحقيقية يفعل المرء ما يبدو له،(ينفض سيجارته فى علبة على المائدة) فتراني اقتربت من النورية الملقاة على الأرض، وغمست يدى فى دماها، واستوثقت من أنه دم حقيقى.. إن وجود «أمين» صديقنا الأخير مستلقياً على السرير، ومقلباً بين يديه مجلة قديمة - لا يلغى التردد. إنه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة، شاب طويل، أسمر اللون، أجعد الشعر، يتميز بيننا بسعاله الشديد. حيناً يستبد به السعال، يتكتمه وهو يتلوى.. ثم يفلت الأمر من يديه، فيطلق الفورة على أشدها، شيء ما فى صدره، يتفجر أو يتمزق، ويروح وجهه يبحث عبثًا عن هواء. عاد من أوربا، وهو لا ينفك يضرب فى الشوارع على غير هدى، ويتأمل الأشياء المعروضة فى واجهات المحلات، إن الشخوص المحبوسة وراء الزجاج، بينما تقف وعليها ملابس جديدة، وفى عيونها بلاهة عميقة تثير فيه - كما يقول - معنى القرن العشرين.

قال و هو يزيح المجلة عن وجهه:

«لماذا لم تذهب إلى الشخوص وتتحسسها، فتستوثق من الأمر؟.».

عادل: (بشيء من الحدة) «لم أكن أستطيع.. كان قلقي على الغائب فوق ما يتصوره العقل. وكنت لا أملك أن أضع نفسي من الأشياء وضعًا مناسبًا، إنها لحظة حمى. وخيِّل إليّ أن حركة ما هستيرية قد تروح عن نفسي وأدل بها على أنني حي، من ثم، اندفعت إلى الزهور، وغمستها في الدم، ورحت ألوث الجدران (أنفاسه تسرع) قد لايتاح للإنسان أن يقوم بمجهود أشق من هذا.. لم أكن أهتم بمقدار وعيي بما أفعل، ولذلك انطلقت قواى فى ثورة مجنونة، لا أدرى أين كانت تنتهى، لو لم أقف بغتة على رؤية الظلال الحمراء ساجية فى زجاج الأبواب».

محمود: (يخفى أصابعه المخضوبة فى غطاء المائدة) «أما قلت إن الظلام كان سائدًا فى بهو الزجاج؟».

عادل: (بلهفة) «الظلام!؟.. أجل (يصمت) ولكن القطع الفضيلة والأقداح الفارغة، كانت تثير على الموائد بريقًا لا تنفك شعاعاته تجول، وكان فى صدر النورية عقد من الماس يضىء دمها المتجمع على أرض البهو (بذهول) لو أنى أذكر».

إن المصباح يقوم على المائدة بينى وبين عادل، وفوقه فى السقف دائرة من الضوء، تجول حولها دوائر من الظلال، والإنسان خلال جلساته الطويلة، يأتى بحركات لايقصدها فتهتز المائدة ويهتز المصباح.. وترتعش على السقف دائرة الضوء، ودوائر الظلال، فى بعض الأحيان، أشعر أننى هو.. أننى الآخر.. وأقول لنفسى إن الازدواج يأتى نتيجة مفارقات غاية فى الرهافة ما كانت دوائر الظلال، ليتميز بعضها عن بعض، بل لقد كانت دوائر الظلال نفسها، انتشارًا طبيعياً لدائرة الضوء. إن عادل، لا يتورع عن أن يرتب سلوكه فى اليقظة، على

ما يحدث له فى الأحلام. إنه يستفيق من النوم وتكون قبضته مطوية على قرش وهمى، فلا يجد حرجًا، فى أن يقلب حجرته رأسًا على عقب، بحثا عن القرش الموهوم!.

ما أظن أن الوقت إلا بعد منتصف الليل، نحن أربعة أو ثلاثة، وأصوات الليل تفجأ الصمت من آن لآخر، سقطة جسم صلب أو نداء من بعيد أو انسياب صنبور. أصوات الليل مريبة، ولا يمكن تحديدها.

إن عادل يمد يده، ويطلق من أصابعه عُقب سيجارة فى كوب به بقايا شاى، نحن جميعًا نسمع صوت الانطفاء، ونرى نهاية السيجارة تطفو على سطح السائل الأحمر. فى بعض الأحيان نرى من حقنا أن نتوقع شيئًا ما - أى شيء - مهما كان غريبًا غير مألوف.

وتململت فى مقعدى، وتراءى لى أن أفعل شيئًا أحسم به لحظة مرهقة، نقرت بسيجارتى على حافة العلبة، وانتظرت أن يثير النقر حديثًا نتعلق به، ثم وقفت، وقربت فمى من المصباح لأشعل السيجارة وكانت نهايتها تشتعل، وكان وجهى يتوهج فى ضوء المصباح، وكان عادل ينظر إلى وجهى خلسة، أتراه يبطن لى شراً؟!.. لم أشأ أن ألتقى به.

قلت، ولم أكن فكرت ولم أدرك أننى أقول، إلا بعد أن قلت، ولم أعرف صوتى:

«من كان الغائب؟!..».

وحاولت أن أفهم ماذا أعنى، فلم أستطع، ولم أكن أبعدت عن المصباح وجهى. وخيل لى حينما شرقت، وانطفأ المصباح، وسادت الظلمة، أننى أردت ذلك بطريقة ما.. فى ثنايا الشعور بالحرج.. تبدو تألقات صغيرة من الخوف.

كل منا يبحث عن ثقاب.. فلا يجد. نحن نصير كتلاً غامضة. عادل يتحسس طريقه إلى ركن الغرفة، هناك مقعد خشبى صغير عليه أكواب

زرقاء وموقد وأطباق بيضاء، لا، لا يوجد كبريت. صوت عادل: «لو أننا فتحنا الشباك لا ستمتعنا بأضواء الليل، وغيَّرنا هواء الحجرة(صمت..) أو ليهبط أحدنا فيشترى ثقابًا.».

لا أحد يجيب. صمت.

صوت محمود: «ما أظن أحدنا يرضى بالنزول الآن.».

صوت محمود: «ما أظن أحدنا يرضى بالنزول، اجعلوا سيجارة واحدة على الأقل، مشتعلة دائمًا، (صمت) عادل يتحرك تجاه الشباك ويفتحه، الهواء بارد، والقمر يسبح قرب حواف سحابة بيضاء. الأشياء من حولنا تبين، تبدو فى الضوء لون الجدران. ويتحرك عادل ويخلى للضوء سبيلاً آخر، أصبح لأعمدة السرير ظلال على الجدران، إن عادل لا يعود إلى مقعده حول المائدة ـ ولكنه يقف قرب مشجب طويل، يتدلى منه معطفة الرمادى القاتم. تلتقى عيناى بعينيه عبر الظلمة والسكون أنا: «أجل، من كان الغائب؟ من هو؟».

عادل واقف مكانه بقرب المشجب، عبر الظلمة والسكون.

وعلى الرغم من أنه راح يضغط حافة المكتب التى يستند عليها، ويتخد من شعوره بصلابه الخشب، حداً يقف عنده، أجل قد يكون، ولكن ما جدوى ذلك، وكل شىء يرتد لديه فى آخر الأمر، فيذوب فى أغواره المضطربة، ويصير مشكلة حياة. ماذا يجديه إن أحب أو لم يحب؟ إنه فى حاجة إلى شىء آخر، إنه فى حاجة إلى طريق ينتهى به إلى شىء، والحب لا يوصل، إنه يعرفه أنه طريق إلى الداخل. إنه فى حاجة إلى حدود، إنه فى حاجة إلى الإيمان الذى يجعله يشير إلى شىء ثم يقف عنده وقفة مطلقة ـ يقف عنده لا بالمنطق ولكن بالحياة، إنه يهذى لأنه يعرف أن هذا مستحيل، إن الوقفة المطلقة عند شىء لا تكون إلا بالوقفة المطلقة بالحياة ـ وهذا هو الموت! ●

# الجثة[٤٦]

أحمد مرسى

## (١)

ما هذه ما هذه؟ هل جيفة تحت الدجى؟
لا بل خيال رابض فى الليل مقتعد الخطى،
ألقت به الريح الغشوم إلى الطريق على الثرى..
فرنا إلىّ كأنه قبس الشقاء من الهوا
ودنوت منه كأننى أمشى إلى ماضٍ بعيد
وفؤادى المحروق يخفق فى لهاث مستزيد
ويداى ترتجفان رجفة المقرور فى برد شديد
وأنا أسير إليه مرتعداً كأنى لا أريد.
رؤياه، رؤياه الرهيبة هاهنا فوق الطريق!
قربت مسافته فبعد دقيقة أخرى يبين
فأراه منطرحًا على هذا الرصيف كما يكون
وأعود أسأل هل تخفى فى الظلام من العيون
أم من خيال آخر يجرى وراه مع الظنون
أحقيقة أحقيقة ألقى به فوق الطريق؟
واها دنوت دنوت منه إذا به تحت الغطاء
كحقيبة ملأى بألغاز الكوارث والقضاء.
أو طفلة مهجورة فى الليل تنظر للسماء
ما خطبها ما خطبها.. لغز يحجبه المساء
أفأنزع الآن الغطاء؟ أأنزع الآن الغطاء؟.
قد تستحى منى وللعذراء ما يورى الحياء

أتكون عارية النهود؟ قد تكون بلا رداء
فتصيح من خوف ومن ألم ومن خجل براء
أفأنزع الآن الغطاء؟ أأنزع الآن الغطاء؟
أأفر من قدامه؟ أأفر من هذا الطريق!

(٢)

في الشارع المهجور مصباح يغالبه التعب
ألقى أشعته هناك فما أبان من الحجب
إلا ظلال جريمة.. تحت الظلام لها العجب
شنعاء خدرت الهواء.. وخدرت صم الشهب
ماذا رأيت؟
رأيت ثمة جثة تحت التراب؟
أم ثمة جمجمة يعف على منافذها الذباب
وعلى جوارحها الدم المراق تحسبه خضاب
شعثاء مزق رأسها.. كفريسة بفم الذئاب
أسنانها السوداء كمنشار قديم منحطم
صدأ عليه كأنه رمد بعين أو ورم
فمها الرقيق شفاهه.. مستنقع بئر الرمم
وتخاله العين المشفة عالما خافي الظلم
ماذا رأيت؟
رأيت مهزلة الوجود على الطريق.

(٣)

أنا في الظلام كنقطة.. عبر المدى أنا في الظلام
أهناك نور.. أهناك ما ينهي القتام

شهب السماء كليلة وسراجها خلف الغمام
وأنا الشقى بمفردى أطول الظلام ولا أنام
أنا سارب يارب فى ليل عريض لا يضيق
وأمامى المصباح محترق بناصية الطريق
وبحلقه الزيت المصفى جف من قبل الشروق
فتناثرت أضواؤه شلواً على شلو غريق
الصمت والمصباح محترق وأشلاء الهزيع
وتناوح الريح الغشوم ولوثة العقل الصديع
وأنا أطوّف فى الشوارع فى الشوارع والربوع
وبراثن الدجناء تأكل مهجة الأمل الصريع
أأصير كالراعى على مرعى الزمان بلا قطيع
والساعة الحمقاء تلهث، كيف تلهث هل تجوع.
وهى التى قد أثقلت جيبى انتظاًرا للربيع؟
حملتها حتى ترينى الوقت من خلل الصدوع
وإذا بها حمقاء تلهث فى أنين قد يروع
فقذفتها فى ذمة الشيطان حتى لا أضيق
بالوقت إن طال الزمان وما أزال على الطريق..

(٤)

فى الشارع المجهول فانوس تغشيه عنبكوت
نسجت له كفنًا مقيتًا.. ياله كفنًا مقيت
فهنا ضفادع بركة.. وهناك صرصار يبيت
وتناوش الحشرات يبدو عـ[illegible]ـرصار يموت
الماء يسرب فوق ظهر الأ[illegible] صوت
أسمعت حشرجة النوافذ [illegible] قت ا

والريح تصفعها.. كتلميذ يهان بلا ذنوب
شر المعلم والطبيعة.. مكمن الداء الرهيب
وأخذت فى الأوحال أمشى.. ناسيًا سنن الحياه
وذكرت أني مجرم لم يدر ما اقترفت يداه
أقتلتُ؟
أم سرقت يدى شيئًا؟
ولكن من خفاه؟!
سأحاول النسيان معتصمًا بخرخرة المياه..
وعبرت كل مكوَّم حولى من القذر العتيق،
وأخذت أدلج قاصداً ما عند ناصية الطريق.

(٥)

فى الشارع المنشود مسرجة مصفرة الضياء
ألقت أشعتها الخجولة فوق جسم فى العراء،
متكور الأطراف تحسبه دوائر من هواء،
أونقطة ألقت بها الأقدار فى طرس المساء
ودنوت منه فهز جمجمتى اهتزازاً مستزيد
ماذا رأيت؟
رأيت إنسانًا يغالبه الرقود
جعل الرصيف فراشه ولحافه البرد الشديد
الآن هوَّم كالخلى بلا هموم أو قيود.
ورأيت ثمة قطة بيضاء تلحس فى الجبين
فعرفت فيها ما جهلت من الحنان وما يكون
للأنبياء من الوداعة والبراءة فى سكون
فوقفت مشدوها أبحلق فى الغلام بلا عيون..

(٦)

للشارع المهجور عدت وكان حتمًا أن أعود
وأماد ذاكرتى التماح حقيبة ملأى بعيد
فعرفت فيها الجثة النكراء مفزعة الصعيد
ودنوت منها فاعترتنى رعدة الخبل الوليد
كانت هنا .. كان هنا !.
أفأعيش أنا ؟
مستحيل
الآن لا أجد القتيل، فأين يختبئ القتيل ؟
سروالها الممزوق قد يردى وما يهدى ضليل
وكأننى وكأنه صنوان فيه تيه الذهول
ودفعته فوجدت فأرا هائلاً بادى الغضب
فعرفت فيه المجرم المجنون، غب أن اضطرب
وبدأ يحاورنى بما فيه من نتن مهب
فشممت زهمة ريحة حتى ارتكنت إلى الهرب.

(٧)

أنا فى الدجى .. أنا فى الدجى
والشمس عارية الشعاع
أنا فى الدجى مادمت أنظر مأتمًا تحت القناع
أنا فى الدجى .. أنا فى الدجى ..
والنور يكمن فى البقاع
أنا فى الدجى حتى أرى لجريمة خفيت ذراع ●

# عظــام فــى الجــرن(*) (٤٧)

## محمد حافظ رجب

عندما توقف القطار فى محطة كفر الزيات.. تلكأ فى مغادرته.. كان الطلبة مازالوا فى العربة ينسجون شباك البهجة..وود لو يبقى: يحمل لأحدهم الطبلة.. يكون هو نفسه المزمار.. يظل فى حقيبة أحدهم لا يغادرها.. لكن القطار هنا توقف.. لا بد أن ينزل.. ويغادرهم.. لو بقى معهم.. كان القطار - حتمًا - سيقف فى محطة.. وصاحب الحقيبة سيحمله بداخلها ويفترق عن الآخرين.. وهنا ستموت البهجة.. ويغادر الحقيبة ويغادره: هو دخل الحقيبة ليظل معهم جميعًا داخل نسيج السرور المنتشر.. ولكنهم غادروه وبقى وحيدا مع هذا المنفرد.

.. وأقدامه تسير فوق الظلمة فى شوارع كفر الزيات طغى على هدير أعماقه صوت ظل يردد ليقنعه: هنا ستعيش أيام عمرك الباقية.. تشتغل عاملا فى مصنع بذرة الطقن، تلبس البدلة الزرقاء.. وتموت وحدتك بين مئات العمال.. تعود فى الخامسة.. وعاملان يسيران معك.. يبددان لك وحشة الطريق.. تمسح عرقك.. تأخذ دشا: لك بيت.. فيه الأمن.. البيت أمنك.. ليس لك بيت الآن.. البيت هدف حقيقى: بيت موجود بعد الخامسة.. وتستمر فى المصنع.. صورة أخرى من «الأسطى عبده».. لن تعود إلى الإسكندرية إلا وأنت رجل يحمل للناس ابتسامة والبيت فى يمناه.

.. ها هى الكنيسة أول علامات زقاق «العمة».. هنا لعب مع أولاد الأسرة وعاكسوه حتى كرههم.. ورأى الحدأة أول مارآها واضحة..

---

(*) (كُتبت فى أكتوبر ١٩٦٤).

وأعجب بها.. فوقه تطير.. حتى ناقوس الكنيسة.. فتحط عليه مع الأخريات.. ويرحن ينظرن إليه مستطلعات.

.. وفي الزقاق: الكُتّاب.. هنا كان.. هل مازال موجوداً؟.. دخله أياماً ولم يعجبه أن يجلس مع الصغار.. قال لأبيه العائد بأحماله مع المقرن من الإسكندرية حيث غارات الطليان:

دعني أكن مع الكبار.. فنقلها الرجل البائع ابن المدينة إلى الناظر الريفي ذي العمامة.. وأجلسوه مع الكبار.. لكن صبيان العائلة يعاكسونه: هووحده ابن أبيه وأمه.. وهم لكل أب وأم عشرة منهم: وجدوا بقعة ماء فوق جلبابه.. فقالوا: تبول على نفسه وهو لا يشعر.. وظلوا يرسمون دائرة في الهواء كبيرة بحجم البقعة أمام عينيه فيبكي.. أبوه هو الوحيدالذي أوقف تيار معاكستهم له.. لما عاد أخبره.. فنهرهم.. كانوا يخشونه.. لكنه تنفس في العمة السمينة الثقيلة التي استضافت كل أفراد الأسرة الهاربين من غارات الطليان.. لكم أزعجها.. وجعل أهل المركز يتفرجون عليها ويحكون وهي في طريقها إلى مبنى المركز لتتسلم عدداً من الأرغفة وقطعاً من الجبن والحلاوة توزعها الحكومة على المهاجرين: ياحكومة.. يا مركز.. ياعساكر عمتي تضحك عليكم.. إنها ليست من المهاجرين.. إنها من كفر الزيات.. يا ولد اخجل.. يا ولد اعقل.

وتبتسم أمه المتوارية.. في سرها: عندما يأتي أبوك. .يعرف شغله معك.. هو الذي سيربيك.. لكن «أم عزيزة» ابنة العمة.. تغضبها فضيحته لأمها في المركز. تترك ماكينة الخياطة تسقط فوق فخذ أمه.. وتثقب الإبرة اللحم.. الآن سأقيم معك ياعمة.. ومع ابنتك. في خيالي البعيد ظل بيتكما حلماً يحتويني: أقيم معكما.. وأعمل بالمصنع كزوج ابنتك، أخرج في الخامسة.. آوي إلى بيتي.. أشعر بالأمن.

قالت جارة سوداء. ترتدى السواد.. داخل سواد الليل: ليس أحد هنا.

وعرّفها بنفسه: ابن.. ابن أخيها.

قالت سأناديها، واختفت داخل السواد.

.. في الظلمة.. في الصمت.. أمام عتبة البيت وقف: البيجامة تحت إبطه.. هل سيمكنه البقاء؟.. المصنع.. الحلم. الهجرة.. والعودة مستحيلة.. الظلمة كثيفة ولا صوت.. هل سيمكنه البقاء؟ انتظر.. في العتمة رأى جسداً يخب.

بلا ترحيب ولا ود سلمت عليه ابنة العمة فاطمة: ثقيلة.. باردة قاسية.. لاتحسن استقبال غريب جاء من بعيد في الظلمة: أعطته يدها وسحبتها بسرعة.. حسبته سيسرقها منها.. وتقدمته.. من بعيد.. ببطء.. بثقل أكثر جاءت العمة: هي الأخرى تخب.. العمة في المؤخرة الآن.. ثقيلة متعبة.. أكثر تعبًا.. وأكثر ثقلاً من العمة القديمة.. مريضة هي.. حيته بحرارة.. قبلته.. أخذته من يده.. أخذ هو يدها: احتوته.. تركها تحتويه.. واحتوى هو جزءاً منها.. أكتفى بيدها.. الآن سيبقى.. ليست الظلمة كثيفة إلى هذا الحد.. سأصير عاملاً في المصنع، لن أغادر كفر الزيات.. العمة ثقيلة.. تصعد درجات السلم بألم مكبوت.. العمة حنون.. يدى تعاونها: درجة.. درجة.. لم كن أدرى أني أحبها.. هي الوحيدة التي كانت تجرؤ وتقف في وجهه.. وتظل أمي في الركن منكمشة.. الآن عدت إليك ياعمة.. عدت إلى صدرك الرجراج.. سأتسلل بين ثدييك الهائلين وأنا.. ستغطيني بهما.. لن أرى الخوف والتعطل..

..أخذ بيد العمة.. أنفاسها تقطعت الآن. سبقتها ابنتها، لم تأبه بها ولا به.. ثقبت بماكينة الخياطة فخذ أمه لأنه عاكس أمها في المركز.. والعمة ضحكت ثم نسيت لكن الابنة لم تنس..

..جلست العمة على سرير سفرى صغير.. وجلس بجانبها مطرقًا: البيجامة مازالت في يده.. وقدماه فوق الأرض.. لم يرتاحا بعد.. قالت العمة: اخلع حذاءك.. والبس البيجامة.. وتعال بجانبى.. يا أقدام المتعبين ألن تكفّى عن التجوال.. الحذاء تحت السرير.. البيجامة فوق الجسد المتعب.. ملابس السفر والترحال وضعها جانبًا.. ارتاح.. هدأ قليلاً.. صعد فوق السرير.

.. جاءت فاطمة.. ظلت صامته.. بادلها نظرات صامتة.. سحبت نظرتها من الركن: هو في الركن.. نظرت إلى أمها في المنتصف. قالت العمة: كيف أبوك؟.

قال: كما هو..

قالت: وعملك؟

قال: طردني المعلم من الدكان

قالت فاطمة: أظنك هربت منه؟

قال بحدة: ولن أعود إليه، سأشتغل هنا.

قالت العمة: أأكلت؟

قال: نفسى مسدودة

قالت لابنتها: هاتي له يا بنت طبق قرع.

أحضرت فاطمة طبق كوسة ورغيفًا.. مد يده وغمس لقمة.. بدأ في مضغها، كل شيء يتحرك في بطنه.. يثور، حاول أن يوقف تلك الحركة الغريبة والمرأتان صامتتان تتطلعان إلى يده وإلى الطبق والرغيف.. قاوم الحركة العنيقة في المعدة، سد فمه وتناول لقمة أخرى، أكثر ميوعة من الأولى، سيتقيأ: الكوسه ينقصها الملح.. أمه لاتطبخها هكذا.. أمه تضع فوق الطعام ملحًا كثيراً.. سيتقيأ.. لا يمكنه.. قال فجأة: شبعت.

قالت العمة: أنت لم تأكل؟.

قالت ابنة العمة بخبث: لم يعجبك طبخنا؟

قال: شبعت.

.. حملت الابنة الطبق.. والرغيف المثقوب.. ومعدته المتبرمة واستدارت بهم إلى المطبخ.

قالت العمة بحنان وهي تربت فوق كتفه: تعال.. تعال ولا يهمك، واصعد بجانبي لتدفأ.. واحك لي ماذا حدث..

..فوق الرصيف الرفيع المخنوق.. خلف جدار سينما ماجستيك.. بجوار باب الترسو: التذكرة بثلاثة.. أسرع يا جدع أنت وهو.. مقاعد.. وموائد فوقها ملاحات.. وفاترينه لأرغفة الخبز.. وقدرة فول ساخن.. التهمت جسم الرصيف..

..المطعم: حانوت.. الحانوت ضيق.. في داخله بنك رخامي.. وحوض وجرن من حجر وأسمنت.. ورجل واحد يمر.. إن مر اثنان يتداخلان.. لكي يمر واحد منهما يجب أن يدخل في بطن الآخر ليمر.. في المطعم اشتعلت ألف قدم.. وألف يد: بعضها يفترق عن الآخرين إلى الأبد.. في الداخل يقف «السيد» السمين فوق «الطاسة»، فوق البنك الرخامي، يقلي الطعمية.. في داخل الداخل يقف محمد أبو اليزيد يدق الفول في «الحجر».. في الخارج بجوار فترينة الخبز: البنك وقدرة الفول.. يحرسها «السباعي أبو العصا».. وتمر امرأة: القشدة.. عليّ النعمة مثل القشدة.. وينفعل فيذهب إلى عم حسن ويشتري ثلاثة هوليود..

.. وهو يرمق السباعي.. والمعلم.. والملاحات.. والملح.. وأرغفة الخبز والمقاعد.. والموائد.. والجياع فوق الموائد.. وأقراص الطعمية وصانع الطعمية.. ويصيح.. صيحة عالية: صلي على النبي، ويجري

حول الموائد: الماء سبيل.. ويظل يجرى.. يجرى بقية أيامه.. لا يكف عن الجرى حتى يمسكه شرطى فى الطريق يقول له: كفى، توقف.. أمعك رخصة؟

.. سئم الوقوف فى الموقد.. سئم البقاء فيه.. ماذا يجرى للناس خلف جدران الحانوت اللزج من غراء الفول.. جسده مدفون فى أرض الزقاق الرمادى.. قلبه هناك داخل طاسة الزيت يقليه رجل مكتوم الأنفاس من بخار الزيت.. مسجون هو الآخر فى قدرة فول.. يدق جمجمته رجل آخر فى حجر الجرن.. يطحن الرجل مخه مع حبات الفول.. يظل يطحن.. ويعرق.. ويأكل فولاً ويسمن.. ويشرب شايًا ويضمر.. ويدخن الهوليود الرفيع فيسعل.. وأخيراً يدركه الفول.. يصرخ فيه صاحب المطعم يأتى بصنايعى آخر من عند «الشيخ» تاجر الرجال العاطلين.. ويلعن رجل بواب.. صاحب المطعم.. فيبتسم له.. ويبصق رجل فاعل على جرسون المطعم: ينحنى الجرسون: حاضر.. لو لم يقلها يلكزه صاحب المطعم: قلها.. أأقولها له بدلاً منك: حاضر.. ألف حاضر، يجب أن تقولها وحذاؤك فوق رأس أبى..

فى يوم بينما هو يحمل أكواب الماء لجماعة نقاشين وفَعَلة يملأون الرصيف المنزعج.. ويتجرعون دماءه فى أكواب الماء.. تمتم لسانه بشىء ما: لعن القسوة فى هذا العالم.. وعلى الفور قام واحد منهم - أكثرهم ارتفاعًا فى الحجم والصوت - وصفعه.. فى يده كان كوب الماء ممتلئا بالدماء.. كان يجب أن يقذفه بالكوب الممتلئ على الفور.. لكنه فكر لحظة.. فجفت الدماء.. فكر فى صاحب المطعم: مالك الكوب.. الجوعى يحيطون به ينتظرون رد الفعل.

سكب دماء الكوب على الأرض.. أمسك به فارغًا..

صرخ المعلم صرخة.. فتهاوت يده.. سقط الكوب: تهشم.

في يوم آخر تشاجر السباعى أبو عصا : حارس قدرة الفول مع السيد البحار : رجل الطعمية. السيد يقترب إلى المعلم يداهنه.. السباعى مكانته مهددة.. البحار يسبح فى زيت الطاسة.. فى ذراعه عضلات صنعتها سوارى المراكب ومداخنها.. والسباعى أكل جسده جوز الطيب ودروس الليل الطويلة. حديثه طول النهار مع الصنايعية.. وبدأ النقاش بينهما : السيد البحار والسباعى أبو عصا واقفان فى البوغاز الضيق بجوار بنك الطعمية والحائط : غلى الزيت داخل الطاسة.. ضرب البحار العصا وصاحب العصا : كسرهما : السباعى أبو أولاد، وثرثار، وصاحب أحاديث طويلة لزجة عن غزوات الليل والأحلام.. هدم البحار الحائط.. كسره.. هزأ بالأحلام وفارس الليل دون النهار.

..جرى السباعى إلى سكين سندوتشات الفول : قاطعة لحم البسطرمة.. تناولها من فوق البنك.. تقدم إلى البحار.. أغمد السكين داخل الشراع.. وأخرج الأحشاء.

جُرح البحار.. وأخرجه المعلم من الدكان، أعجبه أن يتمسك به السباعى، بالسكين.. وظل البنك الرخامي موجوداً.. ولم يعد السيد موجوداً.. ظل هدير بابور الغاز تحت الطاسة.. والطعمية داخل الطاسة.. والفول داخل القدرة.. والسباعى فوق القدرة..

.. وهو يحمل أكواب الدماء.. ويشرب الرجال الأكواب.. ثم يقرضون الزجاج ويلقونه على الرصيف عناداً فيه.. فينحنى يجمعه ليعيد تركيب الأكواب من جديد لصاحب المطعم : مالك الأكواب.. وأبواب الرحمة تُغلق عليهم، فى الثالثة : يدخل جميع الصنايعية فى جوف القدرة.. ويضع صاحب المطعم الغطاء فوقهم بعد أن يعدّهم : الآن لا فاعل امتلأ فيتجشأ. لا أكواب ماء للعطش.. لا طعمية داخل الطاسة.. لا هدير للوابور يُسمع : النوم فى العيون لكن لاغطاء.. منذ

الثالثة يأكلهم سأم أعمى.. تفترسهم هموم متعددة: ماذا خارج الزقاق يحدث في هذا الزمن؟ ماذا يفعل الناس في كل ركن.. ما شكل العالم يا رجال؟.. ما شكل نساء العالم يا جدعان؟ يظلون يسألون حتى السادسة.. تأكلهم كلمات لاتقال.. يجترون أحزانًا غامضة.. تثور في أعماقهم أشواق بعيدة لعوالم هلامية غريبة.. وتترنح الرءوس تريد أن تستريح لكن المعلم موجود..

.. وهو واقف يرمق السباعي: يضع كوب الشاى فوق البنك.. يأخذ من المعلم شلناً من يوميته.. يذهب إلى عم حسن ويشترى ثلاثة هوليود..

.. الكوب وحده موجود.. الشاى في داخل الكوب.. مزاج الساعي في الشاى.. ليفعل شيئاً بالكوب بسرعة غريبة، مد يده وتناول حفنة من الملح وضعها في الكوب وانتظر أن يحدث شيء للزمن الواقف على عتبة الزقاق - لا يريد أن يدخله.

.. استند إلى فاترينة العيش وانتظر النتائج بنصف عين.

رشف السباعي رشفة من الشاى - بعد أن أشعل واحدة من الثلاثة - وأخذ نفسًا عميقًا: سحنته تتغير.. تتقلص.. لا يريد أن يصدق الحقيقة: الملح في كوب الشاى الآن.. عاد يرشف رشفة أخرى: شك في الأمر.. ربما.. وربما.. حزم أمره.. حمل الكوب إلى القهوة.. سمعه من مكان الترقب والانتظار.. يصيح في الجرسون.. والجرسون يصيح في الرجل الواقف على النصبة.

.. وعاد السباعي مندهشًا بكوب آخر.. فأوقف الانتظار..

.. من يومها أصبحت اللعبة مسلاته: متى يعثر السباعي على الملح في كوب الشاى.. كلما لمح فرصة يمسك بها.. ويضع حفنة الملح في الكوب.. وينتظر: أحيانًا كان السباعي يشربه بكل عذاب المذاق

والدهشة.. وأحياناً يسكبه على الرصيف.. بالأمس رشف السباعي رشفة وتغيرت سحنته.. وبينما هو يرفع رأسه من عذاب الحيرة والمذاق الحاد: عثر عليه.. على وشك أن يطلق ضحكة.. فأسرع يسد باب الجراج ليمنع السيارة من الانطلاق.. لكن السباعي لمحها: فهم أنه هو صانع شراب: ملح العذاب..

لم يتكلم.. حمل كوب الشاى إلى المعلم.. ورأى المعلم قادمًا.. لحظتها كان واقفًا في المضيق بين الحائط وبنك الطعيمة.. خاف أن يمسكوه هناك: يخنقونه ويقطعون لحمه ويضعونه في القدرة.. ويقدمونه للفعلة طبقًا جديداً: عندنا اليوم فول باللحم.

.. همّ بالخروج فأدركه السباعي: يريد أن يسلمنى إلى صاحب الملح.

قال السباعي: سأذبحك.

خرج السباعي يجرى: يا معلم إنه يهددنى بالذبح.. مضى السيد البحار قبلي.. وسكين السباعي مرشوق في ذراعه.. لأهرب الآن قبل أن يتناول سكينه.. المعلم يجرى نحوه: مصمم على وضع لحمي في القدرة مع الفول ليقدم نوعًا جديداً في المطعم.. الآن يمكننى أن أجرى.. الآن يمكننى أن أفعل ما أريد.. رفع رأسه نحو السباعي: بصق عليه.. ودفعه نحو الحائط.. فأدخله فيه وأغلق عليه: لن يمكنك الخروج منه إلى الأبد.. وفي اللحظة التالية استدار إلى صف الموائد المغطاة بالمشمع وفوقها الملاحات.. ودفع بها على الأرض.. فتناثر الملح واختلط بالتراب.

..صاح المعلم وهو يجرى خلفه:: حرامي.. امسكوه.

..لكن الزقاق المستسلم لم يكن يمشي فيه إنسان.. كان هو الإنسان الوحيد.. وكان يجرى كقطار فوقه مدخنة.. في داخله ركاب

لهم وجهة يقصدونها.. تحت القطار عجلات تحمله كقدميه.. القطار يتجه به إلى كفر الزيات.

تكفيه سنون الشقاء الطويل فى المدينة من شغل إلى شغل.. هناك فى المدينة التى يقصدها سيلبس بدلة زرقاء.. ويعود فى الخامسة من المصنع وتحتوية جدران ملساء..

.. فى المحطة أحس أنه المسافر الوحيد فى المدينة: إلى أين؟ ما المصير؟ والظلمة تحتويه.. وهو هارب من عذاب ليحتويه عذاب الغموض.. وركب القطار.

فى الضجة خفَّت الأسئلة: احتضرت ثم توارت: الانفراد بالنفس والغموض البائس.. ضربات الطبلة المبتهجة ورقصات الأرجل الغائرة، صرعتها.

جاءت جلسته بجانب طلبة عائدين إلى القاهرة بعد زيارة للإسكندرية.. منذ اللحظات الأولى راحوا يخلقون وجوهًا جديدة للمرح لا يعرفها: ترم.. ترم.. مزمار يتلوى ويضحك.. أرجل.. أرجل.. أرجل عديدة توقع فوق الأرض.. ترم.. ترم.. ترم تريك.. تريك، قهقهات.. قهقهات.. فيض وافر من السرور.. وذاب فى الضحكات: ابتلعته.. ود لو يبقى السرور سائرًا فوق القضبان الممتدة إلى آخر آفاق الحياة.. يحمله قطار معبأ بالسرور المنتشر بأنفاس هؤلاء الشبان.. لو تدوم الضحكات؟ لو تدوم البهجة؟ لو صار هو الطبلة؟ يضرب فوقه هذا الشاب المرح.. لو تحول الى المزمار ينفخ فيه هذا القصير ذو العيون الراقصة؟ لو تحول إلى حقيبة لأحدهم؟ المهم ألا يغادروا القطار.. ليبقوا جميعًا فيه.. ليل.. نهار.. لا يتركونه.. أو تدوم الحياة كما هى الآن غنوة وتصفيق وأناشيد صبى.. داخل قطار لا يكف عن التصفير.. ولكن القطار يهدئ من سيره.. يتوقف.. دقات

الطبلة تعلو لوداعه: دقات الحزن والانفراد المميت بالنفس.

تعلو فوق دقات الطبلة: وصلنا كفر الزيات.. دقوا الطبل يا صبيان.. أمه وجيران أمه.. وأبوه وأصحاب أبيه على حق! يخافون نتيجة الضحكات: اللهم اجعله خيراً.. الصنايعية فى الدكان يقولونها فى الوقت المناسب عندما يلمحون صاحب الدكان مقبلاً وهم يضحكون: اللهم اجعله خيراً.. ضحك.. ضحك كثيراً، والآن وداعًا يا أشواقه الغامضة.. وداعًا ياشبان.. وداعاً أيها الطبلة.. وداعًا يا حقيبة لم تحتو الجسد قط.. وداعًا يا ضحكات.. سينزل الآن إلى قلب الظلمة فيحتويه.. جاء ليصنع المصير الجديد ولا يدرى إلى أين تمضى القدمان بقية الرحلة الغامضة باحثة عن المأوى والرغيف.. هاربة من الحرمان إلى الحرمان.

الضربات فوق الضربات.. فوق القلب.. فوق الخد، والروح تترنح، لم يعد هناك جدوى من صرخات الإنسان بداخله: ليحمل الكدمات والروح الممزقة والجسد المبعثر ويعاود المشى من جديد: هكذا خُلق أجداده وخلق الابن من بعدهم.. على نفس الطريق ساروا وعلى نفس الطريق يسير.. أبوه من قبله كان صبى نقاش.. وصبى نجار وبائعًا. و«أبو أبوه» من قبل حمالاً يحمل أمتعة المسافرين.. يتلقفها منهم من نوافذ القطارات وهى تسير.. ويحمل بقايا لحم مسافر مجهول أكل جسده القطار.. فنزل يجمعه من بين القضبان.. هؤلاء أنجبوه، من القسوة وإلى القسوة أودعوه: ليس هناك معنى للتوقف فى طريق القطارات العمياء.. السائقون أقوياء.. مسرعون.. يدهسون الأرواح الواقفة فى المنتصف.. ليس هناك معنى من الوقوف وسط الطريق. يتسول من المارة قروشًا ليريهم ما يحمله من طعنات المعلم فى الدكان وركلات الفعلة فى المطعم.. ستتوقف القدمان هنا.. لن يعاود المشى إلى بلاد الله لخلق الله.

أنفاس القطار تتقطع.. أنفاسه هو الآخر تتقطع.. اقترب القطار من مكانه.. هو لايريد مكانه.. يريد القطار.

من بعيد التقت عيناه بالكوبرى والقطار يمر عليه.. هناك فوق الطريق الضيق حيث يمر المارة.. وقف مع الأسطى عبده زوج فاطمة ابنة العمة.. في عينى الأسطى الريفى انبهار بابن المدينة الصغيرة.. والجنود الإنجليز يعبرون الكوبرى هم الآخرون مع الفلاحين العائدين إلى الحقول: تعرف تتكلم معهم؟ وراح يُجرى الحديث مع الجنود بصعوبة لم يلحظها الأسطى المندهش.. تماماً كما يفعل معهم وهو يبيع الشيكولاته في المدينة ذات يوم.

قالت العمة الحنون: لا تحزن، في الصباح يحلها ربنا..

قال مشيراً إلى جدران البيت: وأين الأسطى عبده؟.

ردت فاطمة وهى تنظر فى عينيه: سافر إلى السودان منذ شهور.

هيأت العمة سريرها السفرى الصغير: تعال نم.. بجانب عمتك.

قالت فاطمة في هذه اللحظة: لا سريرى أكبر.. ينام معى.

.. سريرها عالٍ.. أعلى من سرير الأم.. يقف في مواجهته مكسور النفس: هنا كان الرجل ينام.. والرجل لم يعد هنا.. هنا الآن غريب يبحث عن عمل.. وجد مكانًا له في سرير امرأة غاب عنها الرجل..

صعد إلى سرير ابنة العمة: عالٍ.. عالٍ.. سريرها..

..انزوى في الداخل.. دخل في الحائط.. صعدت الابنة القصيرة المترهلة إلى السرير.. شدت اللحاف عليها وعليه: غطى اللحاف المصنع ودخان القطار.. والقطار.. ودقات الطبلة: ترم.. ترم وكوب الشاى.. وحفنة الملح فى كوب الشاى.. والحزن.. وعظام لرجل مجهول في الجرن.. ما معنى الرحلة التى تنتهى بالعثور على امرأة تحت لحاف فوق سرير عالٍ.

. . ساقها امتدت إلى ساقه : سجنتها : من سجن إلى سجن ، المعلم سجان الدكان . . يحبسه في فترينة الخبز . . المرأة سجانة هذه اللحظة . . تحبسه تحت لحاف ليموني أصفر . . اصطكت أسنانه من لحظة العجز . . في الدكان لم يجرؤ على رفع يده في وجه النقّاش الذى أكل أذنه لأنه تبرم من كثرة الإلحاح في طلب أكواب الماء . . في سجن هذه اللحظة لا يجرؤ على رفع يده ليواجه الإثارة التى تبعثره . . في القطار ظل كما كان في الدكان . . والآن سيستمر كما كان في القطار ، مد يده .

سيقاوم السجن الصغير تحت اللحاف . . مد يده فوق ساقها مرة ومرات وأنفاسه متلاحقة . يرتعش . . ليس هذا هو الهدف أن يعرى الثوب وتمتد يده بجرأة فوق الساق .

فجأة صاحت المرأة المستسلمة : ياولد . . عيب اختشى . .

عاد كما جاء . . عاطلاً يبحث عن الرجاء . .

وسط الرهبة والصمت المنزعج صاحت العمة من أسفل :

ـ نامي يابنت . . اخرسي .

سحب يده . . وجدها مقطوعة . . قطعتها الصيحة . . أصبح بلا يد . . تطلع فوقه ، رأى جسده معلقاً في حبل . . بعيداً عن الأرض . . السماء هى الأخرى أبعد . . جسده في المنتصف معلق . . وبدأت أسنانه تتساقط . . تبعثرت . . فك الحبل ونزل يبحث عن أسنانه . . تجمع غلمان الحارة يساعدونه . . عثر الأولاد الأشقياء على أسنانه كلها . . أراد أن يأخذها منهم . . جروا وألقوا بها في وجه الشمس وصاحوا شمس ياشموسة . . خدى سِنّة الحمار هاتي سنة الجاموسة .

هو الحمار إذن ؟ وهى الجاموسة . .الجاموسة نطحته . .

استند إلى الحائط . . وضع طرف اللحاف في فمه لكيلا يبلع أسنانه المتساقطة .

.. طرف اللحاف يسد فمه.. اختنق.. شعر أنه يذوب فى شىء يذوب منه.

ظل يذوب.. ويذوب دون حركة والجدار بجواره شاهده الوحيد.

.. قالت العمة عندما استيقظ.

ـ سأكتب لأبيك..؟

قال للعمة: لا داعى ياعمة.. أنا راحل..

نظرات إليه ابنة العمة متسائلة: ابق معنا؟!

قال: ليس هناك ما يدعو.. لقد استسلمت..

.. وركب أول قطار عائد إلى الإسكندرية، قطار بلا دخان بلا طبلة ولا مزمار.. قطار حزين يركبه قرويون صامتون.

.. احتواهم النوم المؤقت فآثروه على الضجيج.. لم يقم أحدهم ويرقص على وقع تشنجات الطبلة.. لم يخلق أحدهم بهجة يتعلق بنسيجها وينسى.. لم يتمن حقيبة لأحدهم يختفى فيها.. كانوا عائدين بسلالٍ محملة بالعيش المرقرق والجبن والسريس.

فى عصر ذلك اليوم سار بجوار المطعم.. قادته قدماه إلى هناك لتستقر: أرادت بالرغم منه أن تجد أرضًا تدور حولها وتستقر.

سمع مَن يصيح خلفه فآثر ألا يردّ.. عاندته قدماه.. توقفتا.. التفت بالرغم منه.. وجد المعلم يناديه وهو يتشاجر مع صبى الجرن.. قال المعلم له آمراً:

ـ ادخل البس الفوطة.. ودق العجينة فى الجرن.. أطاعه.. دخل.. لبس الفوطة ،دخل يدق عجينة الفول وقطعًا من لحمه فى الجرن ●

# خضرة البرسيم(٤٨)

## فتحى غانم

مشيت فى الطريق الكبير وحدى،تعبث بى قدمى وتقودنى إلى كل مكان، وكان الصباح مشرقًا، وعلى المدينة أبهة وبهجة، وقد خرج طلبة الكلية الحربية بملابسهم الزاهية ذات الألوان الحمراء والزرقاء وانتشروا فى الطريق فى عربات الدرجة الأولى من الترام يلوحون بعصيهم الرفيعة فى خيلاء، ويبتسمون للفتيات. ودب على الأرض رؤساء الأقلام فى الدولة تحيط بهم حاشية عديدة من أولادهم ونسائهم وخادماتهم، وهم يقودون الركب فى وقار وتؤدة وحكمة ويتفرسون فى وجوه الناس وينظرون شذراً لكل سائل يقطع الطريق. والسيارات تنهب الأرض مسرعة إلى مكان قصى فى آخر الأرض كأنها لن تبلغه أبداً. وعربات الترام مزدحمة مكتظة لا أمل فى الصعود إليها أو النزول منها، وقد علا فيها الصياح واختلط العرق بالأنفاس الحارة. وانتشرت العربات حاملات الأثقال وقد علتها أكوام من النساء المتشحات بالسواد كأنهن كتلة واحدة متماسكة تملأ العين ولا تترك لها أى فراغ.

وهجم طرزان على أسد كاسر وإلى جانبه القردة «شيتا» تصفق فى إعجاب وفخار، وأمسك «لان لاد» بسكين طويل كالذى يقطع به عم محمود الجبن الرومى وأقبل على فتاة شقراء يقطع الحبال التى أوثقت بها، وإبراهيم المنجى ينادى بالحرية والإخاء والمساواة فانتخبوه، وأرض النعام بالمطرية يمكن شراؤها بالتقسيط فتحصل على بيت الأحلام. وتسابقت السيارات لتروى عطشها من خراطيم أمسك بها عمال فى حلل زرقاء، ويوسف الحلاق أغلق دكانه وجلس أمام الباب يلعب

الشطرنج مع صديقه الحاج فهمى، وقد أطلق المذياع من عقاله فصدحت الفرقة النحاسية بمارش عثمان باشا الغازى، الذى أقبل على صهوة جواده الأشهب يتقدم بوجهه الصبوح الساذج البرىء كوجه طفل.. جيشًا عرمرمًا ليقتل مائة ثم ألفًا ثم مليونًا ثم يصبح غازيًا وهو مع ذلك يدخل دكان يوسف الحلاق هذا اليوم لأول مرة.. فشعره كثيف ولحيته كالدغل، ولكن وا أسفاه فاليوم عطلة.

وصاح يوسف فى حماس:

ـ كش.

آلات جراحية، أجود الطهى على أفران تاسيت، ناصر غالب مرشح مستقل.. إن ينصركم الله فلا غالب لكم يا ناصر. «بنت باريس» حديد زخرفى.. مزاد علنى لمناسبة سفر الخواجة جوزيف كرياكو.. أوبيسون شبنديل.. سجاد.. تبرعوا للفقراء.. عروس البحر..

ـ إلى أين؟.

والتفتُّ فرأيته ورائى ضخمًا عظيمًا كالفيل.

وقلت وأنا أحاول أن أشرح له بإشارة من يدى:

ـ أمشى..

وتبادلنا الحديث:

ـ هل تأتى معى؟

ـ لا.

ـ الفتيات جميلات.

ترى هل تمكن «ألان لاد» من إنقاذ الشقراء؟

ـ كلا فربما ذهبت إلى السينما.

ـ وحدك.

ـ نعم.

ـ والفتيات؟

وضحكت:

ـ ما رأيك في الذى لم يعرف النساء بعد؟.

ـ أمى.. جاهل.. أمى لا يعرف القراءة والكتابة.

وانصرفت مسرعًا.

وتركنى وحدى فى الطريق الطويل وقد ازداد اختلاطًا واضطرابًا..

وهبت الريح تحمل التراب إلى كل مكان ولا تترك منفذًا واحدًا لا تبلغه.

جاهل أمى لا أعرف القراءة والكتابة.. كنت أسمع وأنا طفل صغير عم مصطفى وهو ينادى عصر كل يوم فى صوت خشن غليظ مستطيل «من نظرات أرضية أو علوم شيطانية أو أبحاث فنية.. كل هذا فى الكتاب.. من أعمال روحانية أو علوم تاريخية أو أبحاث طبية.. كل هذا فى الكتاب.. مكايد النساء وحيل الرجال كل هذا فى الكتاب». وكان يحمل كتبًا كثيرة يبيع الواحد منها بقرش، وكنت أتتبعه من الشرفة منذ أسمع صوته آتيًا من بعيد فيمر فى الطريق وقد التهب وجهه الأحمر من حرارة الشمس، ويمشى متثاقلاً تحت وطأة الكتب، حتى يختفى بعيدًا عن ناظرى.

وعند مفترق الطرق وقف رجل المرور وسط دوامة السيارات قويًا كالطود، طويلاً، عريضًا يحرك يدًا فتتحرك سيارات وتقف سيارات، وآلاف الأعين متعلقة به، شاخصة إليه، متلهفة إلى إشارة منه، والرجل لا يخجل ولايشمت ولا يخطئ.. وأشار الرجل فوقفت السيارات الحديدية وهى كاظمة ومضينا فى طريقنا.. وهذه هى المكتبة التى أشترى منها الكتب الآن.. ديدرو.. ابن عربى، جوته، توينبى، كونفوشيوس.. كل هذا فى الكتاب.. الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر، نظام العبيد عند الرومان، كل هذا فى الكتاب، المرأة فى القرن العشرين، حضانة الأطفال، كيف تكسب الأصدقاء.. كل هذا فى

الكتاب.. أفلاطون على رأس جيش من الفلاسفة وأرسطو على رأس جيش آخر، وأقبل أفلاطون كعثمان باشا الغازى على ظهر جواده الأشهب وقال رأيًا ثم مائة رأى ثم ألف رأى وأصبح فيلسوفًا، وحطم أرسطو رأيًا ثم مائة رأى ثم ألف رأى، وأصبح فيلسوفًا.. ولا رجل مرور هناك ينظم أى شيء.. برناردشو قبل بوذا، هيجل قبل هرقليطس، وفى الصباح بودلير، وفى العصر تهافت الفلاسفة، وفى المساء سفر الجامعة.. وأنا جاهل أمى لا أعرف القراءة والكتابة..

ومشيت ومشيت.. هذا الطريق.. إنه كالحياة والحق، وفى هالة من النور فوق التمثال البعيد نظر المسيح بعينين مفعمتين بالحب ورتل..

ـ أنا هو الطريق.

وسار كهنة الفراعنة فى الطرق تحف بها الكباش من الجانبين والمشى عندهم صلاة والطريق هو المعبد، وطافت برأسى أحاديث فاوست عن علْمه الكبير، ولكن جهله كان أكبر.

ودفعنى رجل من المشائين ومضى إلى داخل المكان. ونظرت عبر الزجاج.. هناك يأكل خمسة آلاف من البشر، خمسة عشر ألفًا من الشطائر، وثلاثة آلاف صفحة من المكرونة عليها الجبن المبشور والصلصلة الحمراء، ثم يجرعون سبعة آلاف زجاجة من الكوكاكولا، ثم يمضون مسرعين يزحمون الناس وهم يتلمظون ببقية من طعام فى أفواهم. الأكل للملايين، عين الطعام وعين الشراب، والثمن محدد من قبل، لا مساومة ولا مناقشة بل قبول وطاعة ومساواة.

وجاء المجنون، غزير الشعر، لحيته كالدغل، يمشى كقائدالجيش عثمان باشا الغازى وقد ترجل عن صهوة جواده الأشهب ومشى رافعًا رأسه إلى السماء، لا ينظر إلى أحد، ويخاطب النجوم ثم وقف أمامى وربت على كتفى وقال:

ـ اتبعنى . .

ومضى إلى داخل المكان فتبعته . . ورفض الشطائر ، ورفض الكوكاكولا وبدأ يعب الماء عبًا ، كوبًا ثم اثنين ، ثم ثلاثة . . إنه حر يفعل كما يشاء ، لا كما يريد الناس ، لا شطائر ولا ثمن محدد ، ولا طريق يرسمه أحد من قبل . فى كل لحظة يفعل شيئًا جديداً من ابتكاره وإبداعه ، لا تربطه لحظة بسابقتها . . ولما بلغ الكوب العاشر أسرعت إلى الخارج هاربًا كأننى مسئول عنه . .

وسرت وحدى فى الطريق . . هل يجب أن أُجن لأكون حراً ؟ فى الطريق كل شىء معدٌّ لك من قبل ، وما عليك إلا أن تطيع وتقبل ، مثلك مثل المشاة ، والجهلاء كالعلماء سواء بسواء فى الطريق . . مبدؤك السياسى ، ضحكاتك العالية ، عواطفك الرقيقة ،مغامراتك المثيرة ، أحلامك ، أطماعك ، كل هذا لك . . ومعلق على الجدران . .

وشعرت بالعرق البارد يتصبب من ظهرى وبالكلال والتعب يدبان فى جسمى وكأننى شيخ هرم ، وثقلت ساقاى وازداد الطريق طولاً واتساعًا ولكن يجب علىَّ أن أمشى وأن أواصل المشى ، حيث لا مأوى لمتعب فى منتصف الطريق . . إلا فى ذلك المقعد الوثير من خلف زجاج «بونترومولى» وامتدت أمامى مئات الأمتار ، وتضخمت المسافة ، فالمتر أصبح مائة سنتيمتر ، والمائة سنتيمتر أصبحت ألفًا من المليمترات ، وانقسمت المليمترات إلى ملايين الأقسام والمسافة تتباعد وتتكاثر وتتضخم . . ووقفت بلا حراك .

كنت أعرفها فيما مضى ، وكانت تضحك وتضحك ، وكنت مازلت غراً ساذجًا ، أتأمل عينيها فى لون خضرة البرسيم ، وأظل أرعى كلأهما اليانع النضير المتجدد ، هى الرعشة الساذجة اختلجت بها شفتاى ، هى الهزة المجنونة اضطربت بها يداى ، هى الدمعة الباهرة اخضلت بها عيناى ،

هى الآهة المحمومة شنفت بها أذناى، هى النفحة الزكية تفتحت لها رئتاى، وهى حبى الأول الذى ضاع مع الذكريات ولم تبق منه حتى الذكريات.

وبدأت أمشى، كطفل يتعلم المشى سأذهب إليها فى ذلك البناء الشامخ الذى ارتفع حتى عنان السماء، وسأقول لها:

ـ لقد أتيت.

ـ أنت تحب الوحدة.

ـ لقد شعرت بصقيعها.

ـ هذا كلام جديد.

ـ بل قديم.. قديم ألا تذكرين.

نعم.. ألا تذكر الحديقة بعد الكوبرى، والمقعد الطويل فى الشرفة على شاطئ النهر جنبًا إلى جنب، يدها فى يدى، روحى فى عينيها، أرى فيهما صورتى صغيرة دقيقة لامعة. وعبرت الطريق وزحمت بائع الجرائد، واستدرت حول سيدة عجوز تتوكأ على حفيدتها.. وبلغت باب البناء الشامخ الذى تقيم فيه.

ـ إلى أين؟

والتفت فرأيته ورآئى، ضخمًا عظيمًا كالفيل.

ونظر إلىّ متفحصًا وقال:

ـ أنت صاعد إلى المدرسة؟.

وتقدم منى، ووقف بينى وبين الباب، كأنه يعرف ويريد أن يعبث بى.

وقلت وأنا أشير بيدى:

ـ سأصعد..

وصعد ببصره إلى البناء عله يعلم إلى أى طابق سأرتفع، وجعل يقرأ اللافتات: مدرسة الآلة الكاتبة.. مدرسة جافير للرقص.. مدرسة اللغات القديمة... ●

## من المساء الأخير(٤٩)

### يوسف الشارونى

عندما يستحيل الحلم إلى جنون،

ينتصب تمثال أسود داخل الروح، وتبرز فجأة شطآن بلورية تطوف بها جماجم الأحياء، وتمتد تحتها فى انحدار عنيف بحار متسعة من الجليد.

وتستيقظ العطور والضحكات.

وتتفتح الكهوف الخرافية بعد ما تكون الكنوز قد ضاعت، فتزدحم الغابات بنهود من نحاس، وتتصلب الشفاه وهى تبتسم، وتُسمع أصوات القبل آتية خلال النعاس.

ويقف ظل أمام ظل.

وتغادر الفلول الميدان، ويُسمع فى السراديب السحرية قرع الطبول، وتبدأ المعركة بين الأشلاء، من أجل الحصول على ذراع أو ساق.

ويحترق الهمس فى الهدير،

وتنداح دوائر فى المياه، من مكان غير معروف، قاصدة فى سفرها المرتعش المعتوة، التقاء اللانهاية بالعدم.

***

وقد علق الأستاذ أنور المعداوى على هذه المقطوعة فى مجلة الرسالة بتاريخ ٢٨ مارس ١٩٤٩ تحت عنوان «اقرأ معى هذه الكلمات» جاء

---

(*) (مجلة الأديب، بيروت مارس ١٩٤٩).

(*) (مجلة المجلة، نوفمبر ١٩٦٤ ـ فبراير ١٩٦٥).

فيه : هل تستطيع أن تفهم هذه الكلمات ؟ إنها لأديب مصرى اسمه يوسف الشارونى، دأب على أن يتحف بمثلها فى كل شهر زميلتنا مجلة الأديب اللبنانية.. وأنا والله لا أدرى عن أى شىء يتحدث الأستاذ الشارونى، ولا أدرى كيف اتسعت صفحات الزميلة اللبنانية لهذه البضاعة التى تُصدر إليها من مصر بعد أن أُقفلت فى وجهها جميع أسواق الأدب فى عاصمة المعز !.. قد يقول قائل إنها «سمبولزم» وقد يقول آخر إنها «سريالزم»، أما أنا فأحيى الأستاذ العقاد وأقول معه : إنها «تهجيص» ●

# الهوامش

( ١ ) بشر فارس، مفرق الطريق، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٣٨، ص ٧

( ٢ ) بشر فارس: سوء تفاهم، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٤٢، المقدمة

( ٣ ) مجلة التطور، العدد الأول، يناير سنة ١٩٤٠.

( ٤ ) المجلة الجديدة، العدد ٤٢٦، ٢٨ مايو ١٩٤٢.

( ٥ ) يقول هربرت ريد فى كتابه «الفن والمجتمع»: إن الفنان السريالى يرى أن العيب قائم أساسًا فى البناء الاقتصادى للمجتمع، ويعتقد أن من غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل الشكل الحاضر للمجتمع ومن ثم هو فنان ثائر، ليس ثائرًا فى أمور الفن فحسب، وإنما ثورته تبدأ بموقف ثورى فى الفلسفة، ولكى نكون أكثر دقة إنه يبدؤها بتلك الفكرة الثورية التى أقام عمادها كارل ماركس.

( ٦ ) نجد تعبيراً واضحًا عن هذه الفترة فى الجزء الثالث، من ثلاثية بين القصرين لنجيب محفوظ (قصر الشوق)، كما وصف لويس عوض هذا الجيل فى مقدمة بلوتولاند بقوله: «فجيلنا معذب وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش فى الأرض الخراب التى انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبار، وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ فاليرى وت، س إليوت، وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه، وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد إلخ».

كما عبرت عن هذا الجيل فى قصتى (أيام الرعب) التى نشرت فى مجلة الأديب البيروتية عدد سبتمبر سنة ١٩٥٠ ثم نُشرت فى مجموعة العشاق الخمسة باسم (العشاق الخمسة).

( ٧ ) انظر: محمود أمين العالم: الرحلة إلى الآخرين، الفصل المعنون: اللامعقول منذ عشرين عامًا، روز اليوسف ١٩٧٤.

( ٨ ) نشرته فيما بعد «دار المستقبل العربى» عام ١٩٨٥ أى بعد سبعة وثلاثين عامًا من كتابته، ومن المؤسف أن تغفل مقدمة الكتاب أى ذكر لهذه الإشارة التى وردت فى هذه الدراسة قبل عشرين عامًا من تاريخ نشره.

( ٩ ) البشير، ٢ أكتوبر، ١٩٤٨ صفحات ١٢-١٣.

( ١٠ ) نُشرت هذه القصة فى مجموعة «البير وغطاه» الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٨٢، صفحات ١٦١ - ١٧٦ .

( ١١ ) بعد أكثر من نصف قرن من انتحار منير رمزى نشر إدوار الخراط ومحمد مصطفى بدوى ديوانه تحت عنوان «بريق الرماد»، شرقيات( ٣٩ )، القاهرة، ١٩٩٦ . وأهدانى أ. إدوار نسخة كتب فيها «إلى العزيز المبدع يوسف الشارونى، أول من أشار إلى شاعرنا الجميل منير رمزى».

( ١٢ ) بعد أكثر من خمسين عامًا نشر أحمد مرسى كتاباته المبكرة في كتابه: جاليرى يبيع صوراً مسروقة، أصوات أدبية، الثقافة الجماهيرية، القاهرة، ٢٠٠٠ . كما سبق ونشر «قطوف من أزهار حقول الاسبرين»، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦ . وصور من ألبوم نيويورك، أصوات أدبية، الثقافة الجماهيرية، ١٩٩٨ .

( ١٣ ) صحيفة الجمهورية، القاهرة، ٢ مايو ١٨٦٣ .

( ١٤ ) فتحى غانم، سور حديد مدبب، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٤ .

( ١٥ ) علاء الديب، القاهرة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٤ .

( ١٦ ) صحيفة الجمهورية، القاهرة، ٣ أكتوبر، ١٩٦٣، ص ١٣ .

( ١٧ ) المرجع السابق.

( ١٨ ) مجلة الكاتب، القاهرة، يناير ١٩٦٤، ص ١٤٧ .

( ١٩ ) المرجع السابق صفحات ١٣٩ . ١٤٠ .

( ٢٠ ) مجلة المسرح، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى يناير ١٩٦٤ص٧ .

( ٢١ ) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١٩ .

( ٢٢ ) توفيق الحكيم، الطعام لكل فم، مكتبة الآدب القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٨٥ .

( ٢٣ ) المرجع السابق، ص ١٩١ . انظر أيضاً نص الحديث الذى أدلى به توفيق الحكيم لألفريد فرج فى صحيفة أخبار اليوم بتاريخ ٨ فبراير ١٩٦٤ حيث أكد هذا الموقف.

( ٢٤ ) مجلة الكاتب فبراير ١٩٦٤، ص ٢١ .

( ٢٥ ) المرجع السابق، ص ٢٤ .

( ٢٦ ) محمود دياب، الظلال فى الجانب الآخر، الدار القومية، القاهرة، ص ٣٤ .

( ٢٧ ) المرجع السابق، ص ٤٩ .

( ٢٨ ) نزار القبانى، الشعر قنديل أخضر، دا رالآداب ببيروت، ١٩٦٣، ص ٥١ .

( ٢٩ ) صحيفة الجمهورية القاهرة ١٢ مارس ١٩٦٤ص٦ .

( ٣٠ ) صحيفة الأخبار، القاهرة، ١٢ فبراير ١٩٦٤، ص ١٢ .

(٣١) زكى نجيب محمود، دفاع عن المعقول، صحيفة الأهرام، القاهرة، ١١ يناير ١٩٦٣.

(٣٢) عبد الرحمن الخميسى، دعوة خطيرة لتخريب أرواح الشباب، صحيفة الجمهورية، القاهرة ٣ يناير ١٩٦٣.

(٣٣) مجلة الثقافة، القاهرة، العدد ٤٣، ١٢ مايو ١٩٦٤، ص ٦٠.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٥٩.

(٣٥) الجمهورية، القاهرة، ٢٤ يناير ١٩٦٣.

(٣٦) الجمهورية، أول أبريل ١٩٦٥.

(٣٧) مجلة القصة، القاهرة، يناير. ١٩٦٥.

(٣٨) مجلة المجلة، القاهرة، أغسطس ١٩٦٦.

(٣٩) المرجع السابق، صفحات ١٣، ١٤.

(٤٠) مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٧٥، ٢٢ ديسمبر ١٩٦٤.

(٤١) مجلة الثقافة، العدد ٧٦، ٢٩ ديسمبر ص ٢.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٣.

(٤٣) المرجع السابق، ص٣.

(٤٤) نشرت فيما بعد فى كتاب حرف ال «ح»، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٨.

(٤٥) كتبت بدون عنوان، وقد حاول مؤلفها كتابتها خمس مرات دون أن يستقر عند إحداها، وكانت بعض هذه المحاولات مجرد مقدمات وقد اخترنا أكثر النسخ اكتمالاً.

(٤٦) نشرها بعد أكثر من نصف قرن فى كتابه «جاليرى يبيع صوراً مسروقة»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٤٧) نشرت فيما بعد فى مجموعة مخلوقات براد الشاى المغلى، دار أتون القاهرة، ١٩٧٩.

(٤٨) مجلة الفصول، القاهرة يونيو ١٩٥٠ (وأعيد نشرها فى المجموعة القصصية «سور حديد مدبب»، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٤).

(٤٩) أعيد نشرها فى «المساء الأخير» دار المعارف القاهرة ١٩٦٣. (طبعة ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الكاملة (٥) ١٩٩٥، صفحات ٨٧، ٨٨).

# مؤلفات يوسف الشاروني

## قصص قصيرة :

- العشاق الخمسة. طبعة أولى: الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة ـ ١٩٥٤ . طبعة ثانية : الكتاب الماسي، الدار القومية ١٩٦١ . ط٣ : مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٠ .
- حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٧١ .
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣ .
- آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢ .
- الأم والوحش، ١٩٨٢ .
- الكراسي الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ .
- المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠ .
- المجموعات القصصية الكاملة، جـ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ .
- المجموعات القصصية الكاملة جـ٢، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ .
- الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧ .

## نثر غنائي :

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣ . ط٢ : الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ .

## دراسات :

- دراسات أدبية: مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤ .
- دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .
- دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦ . ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ . ط٢ : ١٩٨٢ . ط٣: ١٩٩٢ .

- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٦٧ .
- اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩ .
- الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٣ .
- القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٧ .
- نماذج من الرواية المصرية ، مشروع المكتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .
- القصة والمجتمع «سلسلة كتابك» دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .
- شكوى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دارالهلال ، القاهرة ١٩٨٠ .
- الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .
- رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .
- مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .
- رحلتى مع الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ .
- مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ .
- مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .
- أدباء ومفكرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .
- القصة تطوراً وتمرداً ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥ .
- مع التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦ .
- مع الأدباء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٩ .
- الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠ .

## مؤلفات عن سلطنة عُمان :

- سندباد فى عُمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .
- قصص من التراث العُمانى ، توزيع مجان ، سلطنة عُمان ، ١٩٨٧ .
- أعلام من عُمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ١٩٩٠ .
- ملامح عُمانية ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ١٩٩٠ .
- فى ربوع عُمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .
- فى الأدب العُمانى الحديث ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ . ط٢ : مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

تحقيق :

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠ . ط٢ : الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
- أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٩ .

إعداد وتقديم :

- سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥ .
- الليلة الثانية بعد الألف، «مختارات من القصة النسائية فى مصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٦ .
- عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم ١٩٩٥ .

ترجمات :

- سينيكا، أوديب، إعداد تدهيوز، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٦ .
- صوفى، تريدويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨ .
- جون بولدستون، ميدان باركلى، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٩٠ .

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالإنجليزية : **Into English**

Blood Fued trans Denys johnson - Davies, Heinmann, (London, 1983) pp.137 In Arab Authors (1984). The American Unverisity Cairo Press (1991). The five Lovers, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.

كما تُرجمت له قصص إلى لغات أخرى : مثل الفرنسية والألمانية والإسبانية، والهولندية، والسويدية، واليونانية، والروسية، والصينية، والدانمركية .

## المحتـــوى

# من قائمة الإصدارات

| العنوان | المؤلف |
|---|---|
| هاجس الكتابة | د . أحمد إبراهيم الفقيه |
| تحديات عصر جديد | د . أحمد إبراهيم الفقيه |
| حصاد الذاكرة | د . أحمد إبراهيم الفقيه |
| الخطابة عند الخوارج | أحمد بدران |
| التوجهات النقدية فى رواية عودة الروح | أحمد بدران |
| أثر الإسلام في الأدب الأسباني | د.حامد أبو حمد |
| الوقوف علي الأمية عند عرب الجاهلية | أحمد الأحمدين |
| عبد الله البَرْدُونى .. حياته وشعره | د. أحمد عبد الحميد |
| الإنسان والفكرة | أحمد المهنا |
| قراءة المعانى في بحر التحولات | أحمد عزت سليم |
| ضد هدم التاريخ وموت الكتابة | أحمد عزت سليم |
| مغامر حتي النهاية | إدوار الخراط وآخرون |
| مسالك الرؤي (قراءة فى أعمال خيرى عبد الجواد) | إدوار الخراط |
| اللغة والشكل | أمجد ريان |
| من حديث الشعر والشعراء | د. جميل علوش |
| المثقفون العرب والتراث | جورج طرابيشى |
| ثقافة البادية | حاتم عبد الهادى |
| الصنعة الفنية فى التراث النقدى | د. حسن البندارى |
| جدلية الأداء التبادلى | د. حسن البندارى |
| المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين | خليل إبراهيم حسونة |
| أدب الشباب في ليبيا | خليل إبراهيم حسونة |
| العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيونى | خليل إبراهيم حسونة |
| تقاسيم نقدية | زينب العسال |
| أباطيل الفرعونية | سليمان الحكيم |
| مصر الفرعوبية | سليمان الحكيم |
| البعد الغائب : نظرات في القصة والرواية | سمير عبد الفتاح |
| رواد الأدب العربي في السعودية | شعيب عبد الفتاح |
| البواكير فى القصة القصيرة | شوقى عبد الحميد |
| الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة | د. صلاح الراوى |
| إنتاج الدلالة الأدبية | د. صلاح فضل |
| منهج الواقعية في الإبداع الأدبى | د. صلاح فضل |
| تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى | د. صلاح فضل |
| محبة النص (دراسات نقدية) | عزازى على عزازى |
| المتمرد والصعلوك (قراءة جديدة فى أشعار عروة وعنترة) | عزازى على عزازى |
| رحلة الكلمات | د . على فهمى خشيم |
| بحثا عن فرعون العربى | د . على فهمى خشيم |
| أعلام في الأدب العالمى | على عبد الفتاح |
| هيمنجواي .. حياته وأعماله الأدبية | د . غبريال وهبة |
| محمد مندور شيخ النقاد | فؤاد قنديل |
| زمن الرواية ، صوت اللحظة الصاخبة | مجدى إبراهيم |
| الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى | د. مراد مبروك |
| في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع | محمد الطيب |
| السرد فى مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية) | محمد قطب |
| أبو رجل مسلوخة | محمد مستجاب |
| الجات والتبعية الثقافية | د. مصطفى عبد الغنى |
| ادب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل | ممدوح القديرى |
| مقالات في الحياة والأدب | ممدوح القديري |
| الرواية فى زمن الغضب | ممدوح القديري |
| الرواية العربية : رسوم وقراءات | نبيل سليمان |
| يحدث أحيانا | هبة عنايت |
| إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى | هيثم يحيى الخواجة |
| يوسف الشاروني وعالمه القصصي | د. نعيم عطية |
| معجم أسماء قصص يوسف الشاروني | مصطفى بيومي |
| عبد الله السيد شرف الذى عرفته | وائل وجدى |
| فى الأدب العُمانى | يوسف الشارونى |
| القصة .. تطورا وتمردا | يوسف الشارونى |
| فكر وإبداع .. إصدار علمى محكّم | د . حسن البندارى |

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد
وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .
خدمات إعلامية وثقافية




يتضمن هذا الكتاب ثلاث دراسات رائدة :

- « **القصة القصيرة نظريا** » وتقدم تعريفاً للقصة من خلال تطورها، بخلاف تعريفها التقليدى الذى يجمدها فى إحدى مراحلها .

- « **أثر التطور الحضارى على تطوير الشكل القصصى** »، تضيف بذلك إلى الدراسات التقليدية التى تربط بين التطور الحضارى والاجتماعى وتطور المضمون دون الالتفات إلى تطور الشكل.

- « **الاتجاهات التجريبية فى أدبنا الحديث** »، وهى دراسة فريدة مبكرة قدمت نصوصًا غير منشورة – وقتئذ – فى أربعينيات القرن العشرين بالإضافة إلى ما قدمت من نصوص وحوارات منشورة، انطلاقًا من أن كل اتجاه أدبى ط يمر بمرحلة يقف فيها عند التدوين من مغا متمردين شعارهم الإغارة على الحدود .

إنها دراسات تجمع بين ميزتين قلما تلتقيان : طابع الدقة الأكاديمى، والأسلوب الممتنع الد فهى بقلم أديب مارس القصة كما مارس على مدى أكثر من نصف قرن.




